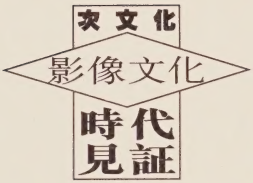
CANADA HONG KONG LIBRARY
3 1761 07691888 7

吳昊的亂世電影研究

次文化堂。影像文化


次文化
影像文化
時代
見証

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761076918887

次文化電影學叢書

影像文化系列之十四

亂世電影研究

吳昊⊙著

次文化堂出版

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

——次文化影像文化系列⑭

亂世電影研究

作　　者：吳　昊
社　　長：彭志銘
發 行 人：黃世榮
出版顧問：馬傑偉
發行經理：鄭偉龍
編　　輯：舒　牧
封面設計：原秋白
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道 612－618 號
　　好望角大廈 10 樓 1009 室
網　　址：http://www. subculture. com. hk
電　　話：27805625
印　　刷：彩迅印務有限公司
總 經 銷：次文化堂
出版日期：1999 年 3 月初版
書　　號：SCB283
ＩＳＢＮ：962-7420-08-5
定　　價：HK$70

ⓒ一九九九年　版權爲次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊ 本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

序：亂世浮影

中國亂，香港也亂。

只是亂的內容與形式有所不同，中國近百多年的亂，有民變之亂、侵略之亂、革命之亂、內戰之亂，而位於中國極南端的香港，往往則能偏安一隅，這避秦之地，曾享有異特的繁榮，但中原紛亂，做爲烽火桃源的香港其實亦不好過，表面笙歌，內裏煩憂：

1. 如何居安思危，延續中土文化？
2. 如何溶流亡、恐慌、焦慮、危機爲生活方式之一？
3. 如何建立邊緣文化，對衡災難導致的全面滅亡？

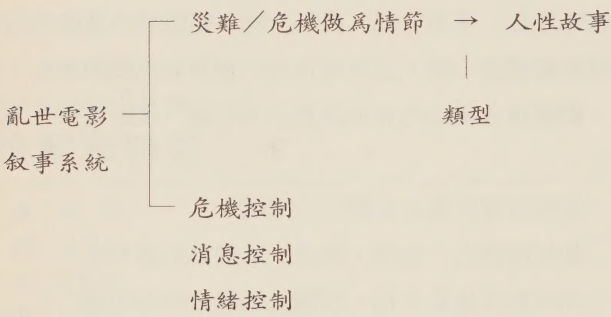
此集體心緒羣衆意識都潛藏在歷代的香港電影裏頭，亂世浮影，倒能超越類型（電影）限制，表現於寫實電影、古裝宮闈、武俠打鬥、通俗劇，甚至喜劇之中，構成種種人性戲劇，動人心弦。

沒錯，亂世浮影，人性戲劇，其所呈現的特色往往是：

1. 戲劇張力的構成，以亂世製造危機，危機推向高潮，以人性命運的轉捩點營造戲劇災難戲劇氣氛；
2. 無路可通的傾城處境，讓人物掙扎其間，並無明確的生存目標，前路茫茫，但爲了亂世求生，人性失控；
3. 消息傳播失衡，產生極大的焦慮、恐懼、惶惑，各種反常的行爲出現，例如醉生夢死、慾火焚城，亦有逃禪悟道，追尋心靈平靜；
4. 亂世使人分成集團，命運毫不平等，危機能令甲集團覆沒，卻令乙集團倡盛，更令正義與邪惡大鬥爭；

5. 人類病態行爲大表露，互相出賣、虐害、壓迫、找尋代罪羔羊紓緩情緒的極度鬱結；
6. 最重要者，這是一個人際關係、身份、面孔急劇轉變的年代，可歌可泣。

所以，亂世電影有其獨特的叙事系統，可表列如下：



只要詳讀本書諸文，你會對此系統有充份認識，在此不多談了。最後，我想引用亡友林年同博士的說話：「『爲世憂樂者，君子之志也。』『先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。』中國士人這些以天下爲己任的、傳統的憂患意識，在中國電影裏頭是繼承了過來，得到表現的。……大體地說，中國電影游於憂患者多，游於閑適、游於鏡花水月者少……」（《中國電影的特點》）

我相信香港電影亦有繼承這種「游於憂患」的意識，但鑒於政治形勢偏安，商業氣氛濃烈，亂世之情則在游於閑適、游於鏡花水月中表達無遺——烽火桃源的心緒，這亦是香港電影最迷人之處呢。

吳昊

目　錄

序：亂世浮影

一九四六～五零年上海南遷香港的電影工作者心緒　3

過番客傳奇　19

天涯歌女情　31

面孔指數——電影諜影鬧香江　41

「搞笑」滄桑錄　59

喜劇電影九十年——理論的初探　69

香港電影的歷史癡呆症　79

黃飛鴻之英雄三變　91

香港第三級電影的反社會情意結　97

香港動物喜劇電影（一九六七～七零年）試探　107

青春的傳奇——一九六五～六九年粵語片偶像札記　119

「六・四」後香港電影的危機意識　127

胡金銓的電影空間美學　145

由港島到廣島：「界限電影」隨想錄　161

傷心淚，灑不了前塵影事——論《南海十三郎》　169

作者簡介　177

亂世電影研究

一九四六～五零年上海南遷香港的電影工作者心緒

一

在亂世時代，誰敢說能永遠確保優裕的處境，與永遠獲得舒適的享受？一旦生活上突然有了一個劇烈的變動，一定會感到精神上無限的苦痛。但是最近這二三十年，狂風暴雨，我們已經過了兩個大時代。從抗戰的結束，接着內戰的爆發，千千萬萬的人在這時代的大洪爐中，把家庭、事業、財產等霎時化爲成了灰燼，在飄泊的旅程中，飽嘗到人世間的苦味。有人還說現在我們正像在做一個惡夢，但是以我來說，連惡夢也不會有如現在那樣的可怕。

在環境轉變以後，平時起居的艱困，精神的苦悶，似乎都感到一無是處。然而我個人認爲，這正是時代所給我生活上的一種考驗。在痛苦中，可知道許多從前所不知道的事情，在潦倒中，可以窺察社會上所想不到的世態。

——朱子家：《亂世文章》①

我總覺得我們中國人是很不幸的，抗戰八年，內戰兩年，十年烽火，十年離亂，死人無數，多少家園破碎，多少文化盡毀（尤其電影）。

唉，人間有多少個十年？

（題外話：還有一個文化大革命，又是十年。）

由戰後（一九四五年）到解放（一九四九年），上海的電影工作者紛紛南來，慢慢地將「東方荷里活」這基地，從上海搬來香港了。

如何看這「轉型期」的電影？

他們在香港拍攝的國語片又怎樣反映着時代的創傷？

畢竟年代久遠，曾經滄海者亦只剩殘餘回憶（如果還未患「柏金遜症」），四十年後的今天重看舊事情（而很多當時在港拍攝的國語片早已不知所終），眞有點隔世的感覺……

二

「亂世電影」，我妄自尊大地替此時期（一九四六年至一九五零年）一部份的香港／上海電影立一個名目。

然後，在電影史籍中抽取資料，替這些「亂世電影」做簡單的內容分析：

一九四六年，《蘆花翻白燕子飛》（大中華，何非光導演），描寫一對青年男女經不住時代考驗，女的嫁給漢奸，男的在光復接收中貪污，二人落得個悲慘下場，「是揭露抗戰和勝利後社會混亂的作品。」②

一九四六年，《同病不相憐》（大中華，朱石麟導演），敍述上海淪陷時一座公寓中各式人物，爾虞我詐，勾心鬥角，但大家又都是社會中的可憐蟲，日軍槍尖下的

呻吟者。

一九四六年，《亂世兒女》（東方，程步高導演），描寫淪陷區中知識份子的不同遭遇，有的抗日，有的做漢奸。

一九四七年，《南島相思曲》（南聯，譚新風導演），講述抗戰中負傷中國青年與馬來亞少女戀愛，由於青年父親門第觀念的作祟，以致釀成悲劇，「有一定反封建意義。」③

一九四八年，《春城花落》（永華，程步高導演），描寫一個孤女的一生，受到社會中雇、流氓、惡少等欺侮，她努力向上的故事。「揭露了社會陰暗面。」④

一九四八年，《山河淚》（永華，吳祖光導演），講述一名開小差的士兵，在荒涼的農村中，戰火斑斑的村屋中，遇到盼望丈夫出征回來的妻子，發生誤會的愛情等等，「渲染出感傷厭戰的情緒。」⑤

一九四八年，《野火春風》（大光明，歐陽予倩導演），影片以抗日戰爭爲背景，描寫某歌舞團一個女藝人的悲慘遭遇和覺醒，而團員亦有淪爲漢奸者，但女藝人掙扎到底，最後體力和精神已經不堪支持，只有年輕的隊員的歌聲和火炬，愈唱愈響亮，愈燒愈熾烈。結尾說：「要毀滅的已無可救，沉淪的勢將滅頂；新生的卻正如春風吹野火，把大地照得通明。」⑥

一九四八年，《國魂》（永華，卜萬蒼導演），最具爭論性的電影，歌頌文天祥在國家危難的時候，明知時局

不可挽救，卻堅持着擁護正統的宋朝，決不見異思遷、投降元朝爲新貴，最後寧願以身殉國，而不改變他的忠貞氣節。

代表右派電影史觀念的杜雲之：「（文天祥的精神）在大陸淪沉，多少投機取巧份子，變節附逆之際，是具有深長的政治教育意義。」⑦

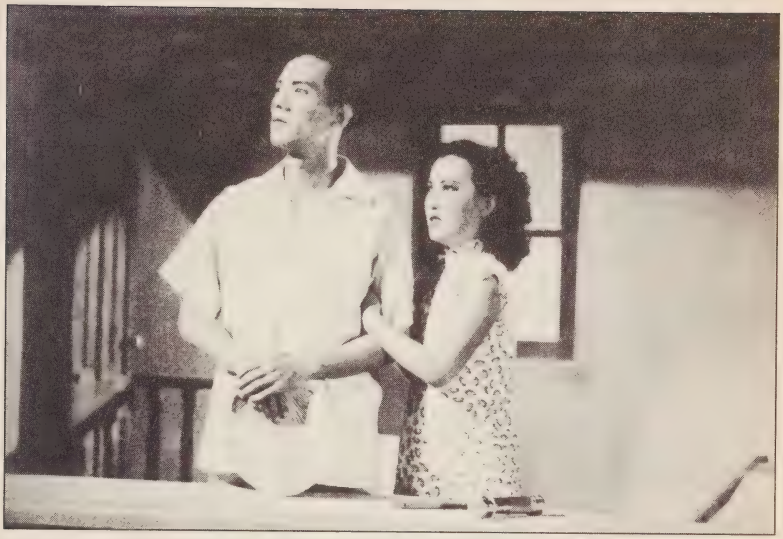
但代表左派電影史觀念的程季華：「在整個影片中，作者不是強調文天祥反抗民族侵略的愛國思想，而是強調他對腐朽了的、行將死亡的趙宋皇朝的赤膽忠心……發揮了它爲蔣介石反動王朝的垂死掙扎服務的作用。」⑧

一九四九年，《戀愛之道》（南羣，歐陽予倩導演），用倒述的敍事方式，訴說一對結婚二十多年、飽經憂患的夫婦，從五四運動一直掙扎到抗日戰爭，備受壞人迫害，又與親生女兒失散，但意志堅定，鬥爭到底，結果在聖誕夜能夠一家團聚。

而爲了做這方面的研究，我反覆看着下列的電影：

一九四七年，《長相思》（大中華，何兆璋導演），描寫抗戰期間上海淪陷，從事情報工作的丈夫上前線去了，妻子在淪陷區做歌女維生，而友人又誤報丈夫死訊，結果光復之後受傷的丈夫回歸，夫婦重聚，恍如隔世，正式是「長相思」。

一九四七年，《三女性》（大中華，岳楓導演），描寫戰後香港孤兒弱女多得很，三個女性雖然有不同的命運與遭遇，但最終還是攜手合辦孤兒工藝院，造福人羣。



《長相思》之舒適與周璇。

一九四八年，《歌女之歌》（大中華，方沛霖導演），講述戰後家庭離亂，女兒靠在舞廳做歌女養家，而失散的父親終於出現了，在團聚之際，女兒竟發現自己是孤女，他們只是養父養母，而她的親生父母被奸險的爲富不仁者所害，又是時代帶給人的創傷。

一九四八年，《清宮秘史》（永華，朱石麟導演），講述晚清宮闈鬥爭，窮凶極惡的慈禧太后，懦弱無能的光緒，維新失敗，政變失敗，性格悲劇。

一九四九年，《血染海棠紅》（長城，岳楓導演），描寫飛賊因妻子產下女兒，決定改邪歸正，偏偏妻子不甘窮苦離家出走，飛賊失手誤殺她的情夫，被判入獄，留下女兒給好友探長撫養，到女兒長大談婚論嫁之際，蕩婦出現向她的養父母勒索，飛賊得知此事，立刻越獄找妻子算賬，把她殺害，哀求探長讓他親眼看到女兒的婚禮。

一九四九年，《瓊樓恨》（長城，馬徐維邦導演），描寫一個封建家庭，父親是大地主，受奸狡的姪兒擺佈，阻止女兒與窮教師來往，導致女兒被殺，而他亦精神大受打擊，陷於癲狂狀態，片子是在鞭撻着冤魂不息的封建主義。

一九五零年，《花街》（長城，岳楓導演），講述淪陷區一條街道（因花販賣花而得名），一家人的離合，作爲一家之主的男人在走難時失散，只剩下孤兒弱女備受欺凌，結果男人回來了，這個家就堅強起來。

一九五零年，《雨夜歌聲》（遠東，李英導演），講

述大陸解放，兩個農村姑娘南來香港投靠親戚，其中一個姑娘甘於淪爲歌女舞女，追求奢侈生活，結果因爲爭風呷醋導致跌跛了腳，從此殘廢，這才發現人情冷暖、世態炎涼，幸得好友扶持，英勇地上路，走那崎嶇的命途。

雖然是很簡單的內容分析，我們已不難察覺這些「亂世電影」的敍事方法、主題特色和混亂的心緒：

・透過個人回憶，用倒述的敍事方式開展故事，顯然是居安思危，對亂世的反思，慨嘆生存的不易。

・透過個人一生悽慘遭遇，用編年史的敍事方式交代時空，以個體反映整體（中國）的悲劇世代。

・「世變」的主題，亂世求生，傳統價值觀念崩潰，思想眞空，基本的人際關係（愛情和家庭）破落，人被時代毀容，喪失理性，淪爲怪物（漢奸、舞女、傷殘者等）。

・混亂的心緒，渴求撥亂反正，「正」是正統的正，封建主義的「正」，男性中心價值觀念的「正」，中國電影大男性主義的「正」，但長久的戰亂早已把男性閹割了，還如何在極短期間恢復正統呢？

三

沉思及此，惘然若失。

上海，東方荷里活。

婦女主義電影評論家B. Ruby Rich在她的*In the*

*Name of Feminist Film Criticism*論文，指出傳統（或正統）荷里活電影就是Cinema of Fathers（「父親們的電影」），我就索性借用這帽子蓋在東方荷里活電影頭上。

「父親們的電影」，爲父權爲大男性主義衞道，女性被淪爲觀淫對象，屬男性世界的玩物或陪襯品。

不過，在戰爭期間，這「父親們的電影」受到危害，因爲戰爭閹割了男人。

在戰爭中，男人上前線，傷亡慘重，直接受害，銳氣盡失，軟弱無能；而女人居後方，填補生產線上眞空，取代男性職業崗位，間接得益，壯志凌雲。

於是荷里活出現Film Noir，描寫女人製造陰謀危害男性，女人是美麗而狠毒的，在黑白片的美學構圖上，讓女人總有着一邊臉是躲藏在黑暗之中。

在我們的「亂世電影」中，絕對有這種Film Noir Element，例如一九四九年的《蕩婦心》（長城，岳楓導演）開場的女子監獄，就是典型「黑色電影」的表現手段：

・黑白（明暗）對比的監獄。畫外音是白光唱着的哀歌。

・囚室通道外獄吏的牆上投影。

・跟鏡頭交代女人們困囿於半明暗的囚室內。（我在想：何解這麼多女人犯罪？）

・鏡頭搖去另一邊的囚室，白光在暗淡的燈光下唱着哀歌，而鐵窗的投影把她的臉劃爲兩邊。她唱到最後時，

索性躺下來，把自己埋藏在黑暗中。

《蕩婦心》沒有戰亂的背景，但有很多明確的戰亂後遺症，女人敢愛敢恨，男人軟弱無能（男主角說：「我爲人民平等而努力，我寫了很多書！」寫書何用？如果不付諸行動）。

冷豔氣質的白光演活了這種危害男人的女性，特別是《血染海棠紅》，她敢作敢爲，陷害丈夫，敲詐女兒養父，又狠又毒辣，相信她是我們「亂世電影」中最重要的Woman in Film Noir了。

四

戰後（及解放）南來香港的上海電影工作者（除女演員外，全都是男性），在努力恢復「正統」，重建「父親們的電影」。

首先是永華公司態度明確地背負起這個沉重的包袱。

永華一九四七年在香港成立，拍攝了兩部很重要的電影——《國魂》與《清宮秘史》，以歷史上兩個亂世男兒的遭遇，反思現實政治社會中男人的處境：

據程季華著《中國電影發展史》：「永華的老闆李祖永，抗戰時期是一個軍火商和買賣黃金的投機家，又是替反動派印鈔票的大業公司的大股東，與四大家族和國民黨反動派有密切的關係。他辦永華，除了投機賺錢的目的之外，還有明確的爲國民黨反動派的垂死掙扎服務的政治目

的……他就拉攏逃到香港來的電影漢奸張善琨爲他籌謀策劃……」⑨

「電影漢奸」張善琨？

在上海淪陷的時候，日本人爲了實現「大東亞共榮」的主張，要中國人反抗英美，迫令張善琨的華影攝製政治宣傳片，而他與日本派來上海統制着電影業的川喜多有着曖昧的利益關係，所以日軍投降，他第一時間逃來香港，恐怕被捉去審漢奸。公孫魯著《中國電影史話》，把張善琨與川喜多寫得貌合神離，最值得參考。

我總覺得張善琨策劃的《國魂》是向當時政府和世人爲自己答辯，自比文天祥忍辱負重，最終都爲愛國，洗刷自我形象，強調並未被戰爭閹割。

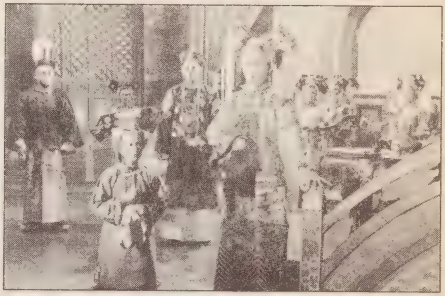
不能把電影交給太監，《清宮秘史》有此一場面：

・妃嬪好奇的看着照相機，當窺望進去時，看到倒轉來的珍妃入鏡。

・珍妃是穿著男裝（以顯示其強悍形象），所以「倒轉」入鏡（男女性別身份和權力的倒轉）。

・正準備拍照的時候，另一個強悍的女性出現，「老佛爺」慈禧太后來了，先由珍妃的男裝打扮爆發衝突：「（珍妃）家法沒有說不許穿男裝。」「（慈禧）我就是家法！」

・慈禧吩咐太監李蓮英把攝影機打爛，但太監狡計霸佔攝影機，幸好光緒及時趕至……



《清宮秘史》的家庭 / 政治 / 性別鬥爭。

重新肯定電影裏的父權形象，《清宮秘史》充份表現「亂世電影」的兩性爭雄局面。光緒皇帝的軟弱無能，當然是戰後（及亂世流亡）男性的寫照，他掙扎於兩個強悍女性的鬥爭之間——維持封建的慈禧太后和支持維新的珍妃。珍妃穿著男裝，挑戰「老佛爺」（慈禧的男性「名稱」）之餘，二人都在閹割着光緒，令他無所適從，只能跪拜於大廟：「又打敗了，又打敗了，保佑我們的大清朝呀！」

《清宮秘史》有明確的歷史視野：政治糾紛和家庭糾紛是分不開來的。光緒密謀政變，實質上就是弒母的行爲。

慈禧處死珍妃那場戲也是屬於Film Noir的表現手段，攝影強調明暗對比，牆上的投影、慈禧的臉孔變得陰森等……

片子在結束時是肯定男性（封建）權力的，光緒在流亡時得到老百姓的愛戴，不禁喃喃的說：「眞是好百姓……得人心者得天下！」

在「亂世電影」裏，男人的臉孔是模糊不清的，甚至精神崩潰的……

馬徐維邦的《瓊樓恨》拍攝於大陸解放後的香港，南來的上海男人全都給時代毀容，他們喪失了一切，但又多麼渴望在陌生的地方重建舊秩序，卻又欲速不達，在股市金市上慘敗，在很多投資上也都失敗，因爲猛虎不及地頭蟲，導致自殺者失去理性者大有人在。

《瓊樓恨》有一段大地主精神崩潰（試圖維護封建主義不果而致錯亂）的戲，屬中國電影中罕見的激烈的心理描寫場面，精采絕倫，歷時五分鐘的精神崩潰戲，是由單鏡頭和影機運動所組成的，老爺因迫死了女兒，在衆目之下陷於癲狂，由樓上跑落樓下，不停哀號，再由樓下搶上樓上……

馬徐維邦（《夜半歌聲》、《秋海棠》）精於描寫被時代毀容的男性心理。

當男人的臉孔模糊不清時，女人的臉孔卻是鮮明突出（李麗華、白光、周璇、王丹鳳等），因爲男人在戰爭和流亡中性命不保生死未卜，只淪爲一個「等待」（給女人等待）的問號。而在等待的過程中，女人變得堅強了。

《長相思》的等待：「妳是千萬個中國女人的一個，妳值得感到光榮，因爲妳丈夫爲國爭取最後勝利而犧牲！」

《三女性》的堅強：「不是妳一個人的悲劇，是時代的悲劇……用我們自己的力量生活下去！」

《雨夜歌聲》的生存毅力：「還有妳的手，再用妳的手去工作！（二女一男正向着工廠邁進）」

五

我想用岳楓的《花街》替本文作結，它攝製於一九五零年，這是「亂世電影」尾聲之作，因爲戰爭告終已久，

大陸失陷已成事實，世態就是這般無可奈何，「父親們的電影」總得要痛定思痛，明確建立男性權力，待重頭收拾舊山河朝天闕。

在《花街》裏的女性一反過去作風，全部軟弱不堪，爲的是要烘托男人的「重生」。爸爸回來了，家中的女人不再受苦了，一家之主的地位再度奠定。

爸爸是說唱對口相聲的，漢奸們迫他在日軍座前表演，岳楓只用四個單鏡頭表達這男人的勇武不畏強權：

・首兩個單鏡頭，男主角在唱反調，「日本天皇多麼好，日本天皇有眼光……」

・跟着兩個單鏡頭，男主角單刀直入，「南京大屠殺……多少平民遭了殃……就讓你們開路開路回東洋……」

多麼堅毅不屈，結果給打個死去活來仍不肯求饒，只聞得妻女祖母在門外向日軍求情。

沒錯，男人勝利了。

片子結尾，每人要許一個願，由女人開始吧。

祖母：「願天下太平，風調雨順！」

孫女：「讓我們全家在一起，永不分離！」

母親：「安居樂業，萬事勝意！」

當然由父親作結：「我願我們中國強起來，不再受人欺負，從此天下再沒有強暴！」

經過一番摸索，上海在香港重建的「父親們的電影」終於完成了。

我突然想起馬田・史高西斯的《基督最後的誘惑》，又是男性形象的最後決定，基督爬上十字架，大叫着：「Accomplished（我做到了）！」

就用「我做到了」替本文作結吧。

注釋

1. 朱子家，《亂世文章》第一集，145頁。香港吳興記書報社，香港，1964年。
2. 杜雲之，《中國電影史》第二册，108頁。台灣商務印書館，台灣，1972年。
3. 程季華，《中國電影發展史》第二册，308頁。中國電影出版社，北京，1963年。
4. 程季華，《中國電影發展史》第二册，319頁。中國電影出版社，北京，1963年。
5. 杜雲之，《中國電影史》第二册，116頁。台灣商務印書館，台灣，1972年。
6. 程季華，《中國電影發展史》第二册，321頁。中國電影出版社，北京，1963年。
7. 杜雲之，《中國電影史》第二册，113頁。台灣商務印書館，台灣，1972年。
8. 程季華，《中國電影發展史》第二册，317頁。中國電影出版社，北京，1963年。
9. 程季華，《中國電影發展史》第二册，316頁。中國電影出版社，北京，1963年。

參考資料

1. 杜雲之，《中國電影史》。台灣商務印書館，台北，1972年。
2. 公孫魯，《中國電影史話》。香港，香港南天書業公司。
3. 程季華，《中國電影發展史》。中國電影出版社，北京，1963年。
4. 朱子家，《亂世文章》。吳興記書報社，香港，1964年。
5. E. Ann Kaplan. *A Women in Film Noir.* British Film Institute, 1978.
6. Bill Nichols(ed.). *Movies and Methods Vol II.* University of California Press, 1985.

過番客傳奇

過番客

銀髻高高插翠花，出洋夫婿昨還家；十年未見郎君面，苦憶燈前夜織麻！

這是上世紀末的粵東民謠，訴盡華僑滄桑，相當悲涼。

中國人從原籍家鄉到南洋去，舊時是叫做「過番」，或「過七洲洋」，而人就叫「過番客」。至於華僑歸祖國，叫作「轉（返）唐山」。

過番客傳奇由何時說起？

中國多災多難，從明代開始沿海居民已結伙隨貿易商船到南洋發展，但作爲「豬仔出洋」（被販運牟利而誘騙出國），則始於十九世紀初，因歐洲諸國爭相在南洋一帶建立殖民地，需要大量勞工拓荒，所以出國華工人數逐漸增多，到十九世紀中葉達到高潮，直到二十世紀三十年代才告結束。

唉，一百三十多年的過番客悲歡離合，眞是一言難盡，只能以浮生札記式，向大家訴說一二吧。

賣豬仔

「賣豬仔」首創於澳門，因清代實行海禁，強制人民不得出海，但誘騙華工出洋仍一直在澳門秘密進行。一八一零年，從澳門騙去的苦力數百名，運到巴西種茶，這些華工因不適應巴西的酷熱氣候，全部客死異域。一八一三年及一八一四年，英人先後兩次在澳門誘騙苦力一千七百多人，運往南洋海峽殖民地。

一八二七年，張心泰著《粵淞小說》：「廣東省……有誘愚民而販賣出洋者，謂之『賣豬仔』。」此乃我國史籍關於「賣豬仔」活動的最早記載了。

明明是人，何解稱「豬仔」？

陳翰笙主編《華工出國史料匯編》解釋：「顧名思義，豬仔一詞，把人比作畜類，象徵着華工的奴隸地位。另一說法，人口販子把大羣華工塞進擁擠不堪的底層統艙，同運豬一樣，所以形象地把他們稱爲豬仔。」

豬仔館

豬仔行甚深，凡打人時，恐其大聲呼喊，外人聞知，豬仔頭亂打鑼鼓，燒爆竹，以掩人耳目，故誰打死，亦無人知。

——陳芝彬等：《古巴華工事務各節》

一八四一年香港開埠之後，澳門作爲中外貿易的中轉

站已漸由香港取代，在澳門的洋行皆遷港發展。一時間澳門經濟大衰退，澳督竟窮到無法支付公務員薪金，山窮水盡之際，豬仔貿易卻援救了澳門經濟……

大三巴街有一列西洋建築物，俗稱「長樓」，就是豬仔館的集中地，由一八五五年的五家，至一八七二年的三百多家，暴增得極快，以此爲業者達四萬人。

這些豬仔館受葡官操縱，並得外國領事庇護，高牆鐵柵，由大批流氓打手守衛，時人愛稱爲「巴拉坑」（Baracoon，牢房）。因爲豬仔一入此坑，便不能反悔，否則必被毒打至死，此乃天牢一個也。

販運豬仔的人，最初採用說服方式（例如「去南洋淘金」之言論），繼而威迫利誘（借錢供其享樂），繼又強拉綁架，最後連越獄的囚犯都在網羅之列。有些囚犯，竟爲官廳出賣給豬仔頭，雙方獲利，而只有該犯一文不獲。通常「招募」來的豬仔（被誘騙者例外），都得到一份安家費，就算是定下賣身契，過到南洋做苦工幾年贖身。

一八五零年，廣東的台山、新會、開平、潮州等地，民生困苦，難以維生，很多人都與豬仔頭交易，自願賣身上船，這是時代的悲劇……

浮動的地獄

運送豬仔去南洋，亦由豬仔頭包辦，該頭爲節省費用，多獲盈餘起見，往往使運輸船隻（三枝桅帆船，俗稱

「豬仔」飄洋時擠在船頂甲板上的情況。

三枝桅帆船圖。

華工日常生活寫生圖。

「大眼雞」），超過所載定額。人數既多，飲水不足，飯食惡劣，不能下咽，一遇風浪，暈船嘔吐，狼藉滿艙，奇臭逼人。而豬仔船毫無醫藥設備，一有病疫，傳染至速，死人無數。外國學者H. B. Morse在他的著作《中國的國際關係》（*The International Relations of The Chinese Empire*），就以「浮動地獄」來形容這種人間慘劇。

僅存者能登彼岸，便要向當地的「華民政務司」報到，跟着關在當地的豬仔館裏（南洋是稱「客館」的），等待出售。售價一般約九十至一百元（還未計賣豬仔時的安家費及船費二十至四十元），要在賣身契期內，在華工微薄的工資項下加利息扣還。成交以後，由豬仔頭押到華民政務司問話，當場同買主簽立契約。期限從半年到三年不等，契約期內，華工無人身自由，一切任從雇主擺佈，要受雇主或工頭的鞭撻，並可能被轉賣。契約期滿，如債未償清，契約即無限期延長。

新客老客

過番客是分「新客」和「老客」的。

新客是剛來南洋，老客則居此十多年。

新客命運以豬仔最慘，皆驅往煙田、錫礦洞、蔗園、伐木場做苦工，或運去孤島上墾荒，還遭到非人虐待，如光緒三十二年《外務部檔》所載：「歷年以來，慘死者實以萬計……有以糞汚令新客自食者；有以亂棍擊死者；有

以辮子繫在馬車之後，縱馬奔走，而致手足折傷，因以斃命者，有以四肢用繩懸起，拋繫至死者；有以亂腳踢斃者……不一而足。」

有些無良的園主還鼓勵賭博，以致個個一貧如洗，無法贖身，終生淪爲奴隸。還有，南洋一帶，長年酷熱，森林蔽天，猛獸成羣，毒蟲繁殖，瘴癘爲患，人命之賤，蓋可想而見。

唉，對於豬仔來說，有命由新客變爲老客的機會，實屬少之又少也。

望鄉

正當華人在南洋劇增，鴉片和妓女亦隨之而來了。

離鄉別井是悽慘而苦悶的：「何時能見家鄉！」

鴉片就變成麻醉自我的佳品，南洋語稱鴉片爲「張毒」（Chandu），政府與幫會爭利，索性官營，就叫做Government Chandu（政府張毒），大家一於醉生夢死吧！

還有性苦悶，幫會歹徒便在中國沿海拐帶婦女到南洋爲妓，供華工洩慾。問題日益嚴重，改革派思想家黃遵憲曾遠赴南洋，與英政府合作設立保良局，並發表言論：

「夫以異鄉婦女，漂泊窮途……販諸異域，則貞姬節婦，淪爲落溷之花，少女雛娃，辱作青衣之婢。竊恐文姬遠去，永無歸漢之期，小玉長愁，死作他鄉之鬼。紅顏薄

命，未有甚於此者。」

很可憐的望鄉！

私會黨

豬仔販賣、妓女拐騙和鴉片走私，都是秘密會黨（南洋語「私會黨」）幹的勾當，乃天地會（又稱「三合會」）逃竄清政府追捕，而遠涉七洲洋勇闖「新天地」。

在南洋，天地會多以公司爲名，如「義興公司」、「海山公司」、「華生公司」等，但經常爲了利益衝突，而發生大規模械鬥。在一八一五年的一次械鬥中，當場擊斃五百多人，後經軍隊之彈壓，始告平息。

一八六二年至一八七三年間，「拿律戰爭」（Larut War）爆發。馬來亞私會黨勢力最大的二派爲義興公司（又稱「義興天地會」）、海山公司（又稱「大伯公會」）。他們控制了拿律礦場，但凡礦工都要入會。二黨爲爭地盤，竟然惡戰十一年，政府出動軍隊戰艦清剿，仍未奏效。

一八七四年一月二日由殖民地政府調停，邀請華僑雙方首領、英方代表，簽訂和平條約，拿律戰爭遂告結束。

可見，私會黨如何之橫行無忌，他們四出敲詐僑商富戶，倘敢拒不交款，或報警緝拿，必遭報復，殺戮全家。

娘惹峇峇

新客變舊客，舊客落葉歸根。

清光緒十三年，李鍾鈺遊星加坡，歸國後著《新加坡風土記》，有所發現：「久居叻之華人，多娶土人女爲室，其裝飾與安南女子略同，窄袖寬衣，其長沒足，因而所生之女亦從土裝。聞閩人潮人家中，竟無一漢裝女子者，不若男子尚有一辮存其本質。」但民國以後，男人剪辮，竟連唯一的「本質」都失去了。

南洋的僑生華人皆稱「峇峇」（Babe），「峇峇」的妻女叫做「娘惹」（Nyonya），所穿土裝就是「紗籠」（Sarong），乃由「峇澤」（Batik）布料所造。這種「沙籠布」隨着歸僑，在本世紀四五十年代傳來香港，流行好一陣子，港人拿來裁製旗袍、衫裙和恤衫等。

在華僑社會中很流行這樣的一句話：「唐山阿叔昂桑忙，有褲唔著著紗籠！」

這裏的「昂」是客家話，「很」的意思，「桑忙」是馬拉話，相等香港俗話「沙塵」，很俏皮吧！

峇峇的語言，就是土話、英語、華語的三結合。

電影

南洋的華僑社區，生活相當單調，時時節節也有戲班遠道而來，自然轟動一時。

電影也來了。陳達著《南洋華僑與閩粵社會》：

「在前清光緒二十九年（一九零三年）華僑社區的富家，每逢節令時期，往往以新奇少見的電影歡迎來賓。但當時影片盡是舶來貨物，加以機器不精，開演時，動搖閃鑠，模糊不清。到民國十二年才有本國（中國）電影的演映。自本國電影傳到華僑社區之後，西洋電影就很少在本地開演，如今呢，就絕無西洋影片的光臨。

「今年（民國二十四年）共演電影兩次；第一次的影片是：(1)《狄青大鬧萬花樓》、(2)《珍珠塔》、(3)《火燒九曲樓》。第二次的影片是：(1)《海外女俠》、(2)《飛將軍》、(3)《民族英雄》。片中情節，採取於中國舊有的小說，多是武俠英雄之事，含有警世之意，皆爲地方所最歡迎。」

這些僅有的資料可反映一個事實，自三十年代開始，東南亞華僑熱愛中國電影，而上海的製片公司亦有注意賣埠問題，直到解放後香港更加大力開拓。其時之國粵語片也曾拉隊往東南亞拍攝，還用當地風土人情創作故事，一來是投華僑所好，二來又讓香港觀衆能夠放眼東南亞。（「係嘅，我阿叔過番四十年，去戲院睇下南洋係點嘅！」）

流亡

本世紀以來，中國的政局諸般變化，南洋等地早就成爲一些知識份子流亡的地方，例如晚清戊戌政變，光緒變

法失敗之後，維新派的康有爲、梁啓超等亡命海外，一面宣傳保皇（光緒），一面鼓吹僑社興學、培養人才、傳播新思想。

而當時孫中山先生領導的革命運動，亦以東南亞爲基地，一邊籌款，一邊辦報，每次起義失敗，都流亡飄泊，組織實力，捲土重來，因此東南亞就成爲革命家的溫牀。

一九三七年，七七事變，日軍侵華，戰區擴大至華南，廣州淪陷，知識份子很多流亡南洋，發展華僑教育，創辦報紙。但未幾太平洋戰爭蔓延到南洋一帶，華僑知識份子多死於難……導致戰後華僑文化教育一蹶不振，正如李銳華著《馬來亞華僑》所述：

「戰後當地政府限制新客入境，對知識份子入境，限制尤嚴；還有一個最大的原因，是教師的待遇極爲菲薄。戰前小學教師月薪五十元至八十元，中學教師月薪一百元至一百二十元，尚可維持一家溫飽。戰後馬來亞物價指數，平均高出戰前八倍以上，而各校教師待遇，小學教師至多一百元，中學二百元左右。每月收入，僅足一人餬口，遑言濟家……所以許多教師，受不住生活的煎熬，紛紛改業從商。」

少小離家老大回

「轉唐山囉！」

傳奇的完結篇：由那裏來，回那裏去。

我總懷疑，「回那裏去」的少之又少。

舊時廣東省有很多寡婦村，村裏的男人都去了南洋和金山發展，而且一去不回（在彼邦又再成家立室），村中的黃面婆就變成了「守生寡」。

據說，早在十幾年前，元朗還有那些「節婦屋」，家中女人明知過番的丈夫不回來，但仍然空守羅幃，「其節可嘉」也。

不過，能有過番客肯轉唐山，始終乃係好事，在番客社區哄動一陣子，親戚朋友與街坊鄰舍紛紛到賀，送禮的送禮，送「利是」的送「利是」，一則表示心意，二則表示一帆風順，熱鬧一輪，還有送船的感傷……

正是：「天若有情天亦老，人間正道是滄桑。」

參考資料

1. 陳華新，《澳門的豬仔貿易》，《澳門日報》特稿，澳門，1984年。
2. 李鋭華，《馬來亞華僑》，自由中國出版社，台北，1954年。
3. 陳烈甫，《東南亞洲的華僑、華人與華裔》，正中書局，台北，1979年。
4. 陳達，《南洋華僑與閩粵社會》，商務印書館，上海，1938年。
5. 陳翰笙編，《華工出國史料匯編》，中華書局，北京，1984年。

天涯歌女情

一

有一個講法，「時代曲」這名字是香港人最早使用，上海最初是稱「流行曲」的。

據司徒明（當年上海作詞家）著《時代曲十日說》：「流行曲一名，根據英文Popular Song直譯，但在香港，早稱時代曲了……時代曲發源於上海，當初出現時，稱新歌。」

沒錯，「新歌」。與中國戲曲的「舊歌」，在風格與音律上都截然不同，但後來聰明的作曲家爲了想取得更多的擁躉，便把西樂與地方小調結合，不中不西，不新不舊，時人譏之爲「樂壇的私生子」。

其實直到六十年代，知識份子對時代曲口誅筆伐者亦大有人在，例如元少蘭撰《閒話時代曲》：「說它是這時代的呼聲嗎？那簡直沾辱了這個時代。一般說來，時代曲都是靡靡之音，只重趣味，沒有內容，或者喜歡在形式上做功夫，使它更趨向爵士化。時代曲的作家們，但求投合觀衆心理，寫下的曲子每每流於輕薄無聊，連音樂的靈魂也沒有，賣弄些小噱頭算了。從時代曲的本質看，與其叫時代曲不如叫流行曲，……大概時代曲勃起於日治時代，

那時人民情緒低落，時代曲起了一時的迷醉作用，可是那個時代已經過去了，時代曲卻仍一樣地去迷醉人民……這現象是可怕的。」

二

時代曲之父，黎錦暉。

司徒明在《時代曲十日談》指出：「時代曲由黎錦暉先作，後來他與他一派的新歌被當年上海學院派的音樂工作者斥爲黎派歌曲，時代曲昔在上海也從來不受知識程度較高者歡迎。」

黎錦暉是湖南人，對音樂與文學都有研究。最初他爲上海中華書局編《小朋友》雜誌，暢銷全國，亦編寫過兒童歌舞劇。那時上海尚未有歌舞團出現，惟日本魔術團及白俄之流亡者，間有少女歌舞之演出，作風頗爲大膽，被形容爲「紗籠隱約，觀者若狂」。

黎錦暉得風氣之先，組織明月歌舞團，創作《葡萄仙子》、《可憐的秋香》、《毛毛雨》等歌譜，開時代曲之先河。陳定山著《春申舊聞》評曰：「辭句俚鄙，音樂簡單，滬人以其演者皆中國少女，故風靡一時。」

時代曲的第一輩歌女（其時未懂稱「歌星」）就是黎錦暉所栽培出來的，「明月」的四大天王，計有：張靜、白虹、藍蘋、黎明暉。藍蘋後來進軍影壇，嫁給毛澤東，就是江青了；而張靜則嫁給郭沫若。

「明月」還有後四大天王：王人美、胡笳、黎莉莉、薛玲仙，全都被發掘爲電影明星。

「明月」成功，就出現梅花歌舞團，班主是女性，叫魏蘩波的，與「明月」分庭抗禮，旗下歌女有五虎將，其中以龔秋霞和張仙琳曲藝最精。

上海人聽時代曲的風氣開始盛行，三十年代末期，上海出現新型的「高樂歌場」，老派歌場只唱京劇，但「高樂」則唱時代曲，歌場中的歌女，既唱歌，也伴坐。

三

時代曲流行，是與多姿多采的上海夜生活扯上密切關係。

每屆華燈初上，笙歌處處，大公司頂樓、大飯店、夜花園、遊樂場等都設有歌廳和舞池。自從一九二七年出現第一家舞廳——大東舞廳，跳舞之風大盛，仿效者相繼而起，全市大小舞廳多達幾十家。

替歌女伴奏的西樂隊，十居其九來自菲律賓（時人愛稱之爲「洋琴鬼」）。其他則來自英美，且有精通滬語之西人也唱起時代曲來了，例如樂隊領班英國人海芝笙，歌唱很好，西報曾譽之爲「歌舞太子」，名作係《刮刮叫姑娘》，開頭兩句：「有一位姑娘風頭重，刮刮衰格叫」，相當抵死。

最重要推廣時代曲的媒介就是廣播電台，據葉樹平和

鄭祖安編《百年上海灘》：「由於上海經濟日趨繁榮，廣播是作商品廣告的最有力的宣傳工具，於是，上海電台開始進入飛速發展階段。一九三一年以前，上海還只有十幾座電台，到一九三二年底，猛增至四十九座：其中大部份爲中國人經營的民營電台。」

爲了塡滿廣播空間，電台大量邀請歌女在空中演唱，而周璇就是在電台試唱一曲成名的。一九三四年，樹德堂廣播公司爲「無敵牌牙粉」做宣傳，畫師丁悚推薦周璇。周璇吐音清脆，最宜電台播音，偶然在電台試唱一曲，電話即紛至問曰：「誰唱的歌？」

周璇的名字便爲人所識，其實歌女芸芸衆生，有她這麼幸運少之又少。

四

「歌女忙，歌女忙，賣不盡的想思，送不盡的郎……」

歌女生涯原是夢。

別看歌女們花枝招展、百般嬌媚，她們大多有着不幸的身世，流着辛酸的淚。

在上海，唱歌是一種特殊職業。歌女必須向警察局登記，如實申報自己的姓名、年齡、籍貫、家庭狀況、就業原因和住址，繳二寸半身照片四張，塡張登記表格，按上指模，還要留下身材、皮膚、耳、鼻、目、嘴和有無疤痣

等記錄，取得就業執照，以後每三個月繳付一次執照費，然後才可以站到米高峯前演唱。

歌女年齡，十八歲以上，二十五歲以下，資本就是年青貌美，又有好嗓子，大多爲生活所迫，拋頭露面，憑着這瞬息即逝的美豔條件，在夜總會唱歌，在舞廳陪舞客坐檯子，周旋於羣蜂浪蝶之間。

歌女的入息頗佳，但花在服裝和化妝品上的錢也不少。所以，只有一些受到公子哥兒、買辦、大腹賈、大經理們恭維而走紅的歌女，發了財、家裏安裝了電話，舉起話筒，不是某企業公司董事長邀她去赴宴，便是某銀行家請她去喝咖啡；當然，極少數的歌女能有此際遇也。

除了歌女唱歌之外，間中也有舞女唱歌，主要是增加自己的本錢，務求聲色藝俱佳，爭取舞客歡心。

更有女學生兼職，例如有個藝名薔薇的女歌手，教會中學畢業後，在音樂專科學校讀三年級，她父親失業多年，退休金也用盡，生活無以爲繼，唯有夜晚到一家咖啡室去唱歌，卻瞞父親說：「給一家銀行經理當私人秘書。」有一次，當她唱完歌走下台來，恰巧碰到了校長先生，她被勒令退學，而生活的重擔迫使她做個全職歌女了。

歌女衆生相

周璇

據岱明著《島居隨寫》，周璇唱的是「天才歌」，生

周璇

來唱小調的嗓子，嬌而味雋。她也曾希望學用洋嗓子唱歌，練了一陣子，成績可憐。凡是小調式的時代曲，或稱中國曲藝式的時代曲，周璇唱得都好，洋化的俱普通了。

吳鶯音

據岱明著《島居隨寫》，吳鶯音較周璇後起，她唱的亦是「天才歌」，嗓子比周璇寬，音色非常明亮，但在技術上是不足道的，唱歌以調來分音之高低，吳鶯音與周璇都不能在一首歌中跳出一個調的。

姚莉

在廣播電台唱起家，跟着在夜總會仙樂舞宮獻唱，每當茶舞開始，便來了不少家庭婦女，她們都是姚莉在電台上的歌迷。姚莉每天一定唱六首歌，當她下台，歌迷也付賬離去。

姚莉的《玫瑰玫瑰我愛你》由陳歌辛作曲，第二次世界大戰後，其旋律竟流行到西方，又被譯爲英文Rose, Rose, I Love You。是最早由中國人撰寫而流行西方的時代曲。

徐來

三十年代，上海的影后胡蝶遇到勁敵，她是號稱「標準美人」的徐來，中國電影史上第一個女星在銀幕上裸胸。她在明星影片公司拍攝的《殘春》中出浴，坐浴盤

徐來在《殘春》的出浴鏡頭。

白光

中，雙峯微顫，轟動一時，觀衆紛紛購票入座，就只爲看這個出浴鏡頭。

據司明撰《小塊文章》，徐來雖是歌舞團出身，唱得平常。在銀幕上倒是胡蝶還有名曲，就是《新夜來香》，由於明月歌舞團早就有《夜來香》一曲，當李香蘭唱的《夜來香》出現，已是第三首，不過，這第三首，曲與唱最好。

李香蘭

日本歌女，原名山口淑子，有「標準高音」美譽，在敵僞時期，憑其靡靡歌聲，麻醉了不少中國人。而日本的時代曲大師服部良一專程來上海，爲她作曲，可見其重要性。

黎莉莉

出身於明月歌舞團，替影片《三星伴月》主唱插曲《何日君再來》，頓時紅起來，鞏其著《上海小景》認爲，一九三六年這個國難臨頭的歷史時期，《何日君再來》的出世就很有問題，軟綿綿的起着醉生夢死、麻痺人民思想的作用。特別在山河破碎的敵僞時期，日本佔領軍有意推廣這一類歌曲，以瓦解人民的抗敵情緒。

白光

據司徒明著《時代曲十日談》，白光是在敵僞時期以《桃李爭春》這部電影成名的，主題曲風行一時，她的歌聲

被稱作「標準低音」，與李香蘭的「標準高音」相映成趣。白光演唱的台風勝過李香蘭與周璇，吸引很多男士捧場。

參考資料

1. 鳳三，《上海閒話》，報紙專欄，香港，年份未詳。
2. 司明，《小塊文章》，《新生晚報》專欄，香港，1965年。
3. 司徒明，《時代曲十日談》，《大公報》專欄，香港，1984年。
4. 海客，《春申秘聞》，報紙專欄，香港，年份未詳。
5. 元少蘭，《閒話時代曲》，《大公報》專欄，香港，1985年。
6. 岱明，《島居隨寫》，報紙專欄，香港，年份未詳。
7. 鞏其，《上海小景》，報紙專欄，香港，年份未詳。
8. 夏林根，《舊上海三百六十行》，上海文化史小叢書，上海，1989年。
9. 朱子家，《春江花月痕》，吳興記書報社，香港，1971年。
10. 葉樹平、鄭樹平、鄭祖安編《百年上海灘》，上海翻譯出版公司，上海，1992年。
11. 葉亞廉、夏林根編《上海的發端》，上海翻譯出版公司，上海，1992年。
12. 陳定山，《春申舊聞》，世界文物出版社，台北，1975年。

面孔指數

——電影諜影鬧香江

香港：間諜之都

間諜，是戰爭的靈魂。

戰爭像狂濤似的，從歐羅巴洲漸漸的湧到太平洋了。

在太平洋上也太平了一百年的香港，它是國際間諜的終點，是敵人南侵中的遠東間諜站。

——仇章：《第五號情報員》

香港，東方的卡薩布蘭加

一九三八年，日本作家大宅壯一在遊記裏寫道：「看見日本人便想到他是間諜——這是『九一八』事變後，香港英人對日人的態度，而且是包圍着香港的空氣。」①

該文標題是「諜都香港之行」。

在日軍進攻香港之前，日本的間諜已遍佈全香港，日本興亞機關（松機關）的頭目已潛伏着，收買過千名三山五嶽人馬，名爲「混城隊」，準備日軍進攻香港時即起響應。他們甚至收買守炮台的印籍炮兵，老早就掌握了香港駐軍與艦隻的實力和分佈的情形，所以戰事一爆發，港方的空軍及海軍艦隻即全被殲滅。

還有，最厲害的頭號間諜人物川島芳子也曾經在香港活躍，那是「七七」事變之次年，「以雍容華貴的姿態住在香港，化名李沉香。」②

至於英國情報局在香港（以一個叫The Combined Intelligence Bureau的組織爲主力），卻是愚昧遲鈍的，「一直認爲日軍實力有限，簡直不堪一擊，更遑論對英軍有所威脅」③，滿以爲已將日本間諜控制於股掌之間。

中國特工也在香港秘密活動，分「中統」（中央黨部調查統計局）和「軍統」（軍事委員會調查統計局）兩系，主要對付汪精衞的敵僞人馬。

戰前居港日人知多少？

據齋藤幸治著《軍政下の香港》統計，一九三一年有二千二百零五人，到一九四零年增至二千三百四十八人（並且包括朝鮮人），可算爲數極少，當局亦認爲可加以箝制。「九一八」事變之後，政府更強迫日人聚居一個區域——中環，加以監視。日本人召開過一次大會，決意先令婦孺歸國。

一九四零年間警方拘捕兩名日本間諜，一個姓山口的被解出境，另一個鈴木上校（借來港學英文掩飾任務）容許留港，因當局顧全「英日友好之關係」云云。日人間諜屬於其次，汪精衞的漢奸特務在港活動則屬首要，既是漢人面孔，邊境出入自由，根本無法偵查。

當時香港政府和英軍都一直相信，萬一戰事發生可堅守一年半載，豈料後來只幾日間便要投降，皆因情報保密做得差，英國特工無能，香港實在亡於間諜之手。

電影：人獸關頭

這是一個「人獸關頭」，這是一塊試金石，人們都被試驗，「人」與「獸」之間，所差間不容髮。願我們大家都拿出對國族和藝術的良心來，爭取做一個「人」，起而掃蕩日寇對我們電影界的這種毒辣的陰謀！

——蔡楚生：《電影界的人獸關頭》

間諜戰中的電影，或者電影中的間諜戰

日軍侵華，「國防電影」口號響遍全國，鬥志激昂，於是電影和戰爭分不開，電影裏的間諜又和戰爭裏的間諜混淆，其時「有不少明星、舞女、交際花，爲了國家民族，都曾秘密兼做地下工作，爲多難的國家，盡一份國民的心力，唯到抗戰結束後，有的依然沒公開身份，經公開的，只有二位女明星英茵與李紅。」④

特別英茵事迹可歌可泣，她是《保家鄉》的女主角，以拍電影掩護她在上海進行地下工作，打擊日軍和漢奸，幹得頗有成績。但她的愛人同志平祖仁失手被捕，英茵千方百計營救。有個僞江蘇教育廳長袁殊，追求英茵已久，自言能救平祖仁出獄，不過要英茵嫁他做條件。那時英茵

救愛人心切，不惜自我犧牲，委身袁殊。「結果平祖仁仍被槍決，英茵既痛惜愛人慘死，又羞憤遇騙失身，就在上海國際飯店頂樓闢室自殺殉情。」⑤

至於李紅，她以一部《薔薇處處開》紅遍影壇，風頭十足，但數度被日本憲兵捉去嚴刑迫供，只因找不到證據才把她釋放，否則老早已經沒命了。

電影的間諜戰，在淪陷前香港掀起。一九四一年四月底，間諜頭目市川彩來香港，舉行宴會，拉攏電影界，進行收買活動。而當時香港《華商報》及時把敵人陰謀揭發，認爲這種大排筵席手法，「是專門利用被他吞噬到失了靈魂的人，把自己的骨肉送上給他吞噬的。」⑥，同時對香港的電影工作者們發出懇切的忠告。

當時南來香港的國防電影中堅份子蔡楚生認爲形勢緊急，在《華商報》（五月十日）發表〈電影界的人獸關頭——揭發敵人對華南電影界的陰謀〉，呼籲愛國影人，現正身處「人獸關頭」，間不容髮，希望大家都拿出對國族和藝術的良心來，爭取好好做一個「人」。

其實，蔡楚生在幾月前（一九四一年元旦）推出的《前程萬里》，曾經用「人鬼染頭」來比喻電影工作者在諜都香港的處境：

・神怪影片橫額大書《百萬陰魂》（小字寫着「不看此片，唔死會病」），標榜逃避主義，麻醉人心，下面坐着幾名待業者抽煙。

・小張（李景波飾）快餓死了，唯有放棄原則扮

「鬼」（沒有靈魂的人）替神怪影片做街頭活動廣告，才得活命。

・「鬼」片導演親自教小張扮「鬼」，身邊助手加一句：「老友，大導演自己同你化妝，你眞係有面。」其實這是蔡楚生對時代的反諷：爲求生存，甚麼「面」（人的尊嚴）都沒有。

沒錯，在人獸（鬼）關頭，「面」和「演」是互爲關連的：你有一張貪生怕死的「面」，你「演」的就是鬼（漢奸走狗）；你有一張侵略者猙獰的「面」，你「演」的就是獸（姦淫殘殺）；你有一張萬劫精忠的「面」，你「演」的就是人（民族英雄）。

而無巧不成話，這「演」的觀念竟不約而同地在淪陷史的書籍裏出現：

・邱江海著《艱苦的行程》，「奸淫擄掠的日本『皇軍』一到香港，就到處『上演』他們的暴行。」⑦

・陳伯吹著《魔鬼吞下了炸彈——上海》，「更被拳打、腳踢、抽皮鞭，甚而至於用刺刀劈刺，所以流血的悲劇，成天在這兒演出。」⑧

・蕭鐵笛著《孤島野火》，「在租界裏的中國人，情形實在複雜，演出更有聲有色，因爲一方面有抗戰份子，一方面有投降份子。」⑨

這是一個情緒和行爲複雜的年代，蔡楚生也好，李紅也好，英茵也好，他們都牽涉進「面」和「演」的糾纏關係裏。你既要在間諜電影裏扮「人」，你就要在眞實間諜

戰裏「演」忠烈——抗日特工，就算丟掉性命也在所不計了。

眞正的時代弱者，就是不敢「演」的人，在《前程萬里》是妓女小鳳（容小意飾），鴇母迫她對鏡「演」笑，她怎樣也做不來，不能「演」等如不能界定自己的「面」，結果三番四次落在色情販子的手上（受盡迫害），亦不能容於時。

間諜：沒有面孔的人

分佈於各地的僞裝機關，專以製造情報和恐怖爲任務，特務只需一紙片面的報告，便可使任何人被列入「黑單」而遭非法逮捕或槍殺。參加這種組織的人固然多係利祿薰心、雞鳴狗盜之流，但被騙入殼的純潔而愛國的熱血青年，爲數亦不在少。

——蕭鐵笛：《孤島野火》

間諜，沒有面孔的人

最有代表性描寫香港間諜戰，並非那些國防電影，而是仇章的諜報小說。

一九三八年十月廣州淪陷，一九四一年十二月日軍進攻香港，這期間游擊隊和愛國文人活躍於粵北山區韶關一帶。韶關亦變成粵港難民匯聚之所，人口暴增，報館林立。

一九四二年，仇章在韶關《中山日報》寫他的《第五號情報員》，立刻享譽文壇，他的第五號情報員系列便一直寫下去，包括：《香港間諜戰》、《廣州間諜戰》，《遭遇了支那間諜網》等。

第五號情報員雖然是多本間諜小說的主角，但仇章並無任何筆墨描寫過他的容貌，更遑論那些第六號、第七號、第十三號、第十九號之類了。當一本小說的人物完全沒有面孔的時候，那是多麼的怪異、疏離、冷漠，作者好像是用望遠鏡看人生。

人沒有面孔，這是「存在主義」困局，戰爭是一個殘酷的「削平」（Levelling）機器，特別非人化的特務機關，將個人的容貌特點全部剷除，換來數字的代號。

沒有面孔，也沒有愛情，做人的兩個基本條件都給剝削掉。第五號情報員在香港與川島芳子交手，再遇日本女間諜稻田芳子——在東京留學時的愛人。仇章以冷冰冰的筆觸描寫這段異國之戀，還堅定的說道：「我們的信條：是不談戀愛，不要名譽，不要生命……爲中國而奮鬥，爲中國而犧牲……」

毀滅愛情，當然是在毀滅着自己的面孔。還有一個可怕的邏輯：只有毀滅本來面孔，才可以隨時服服貼貼的裝上間諜的假面具。

面具的神話，其時國防電影是美化着它們的，例如《孤島天堂》被批評爲「過份重視了（間諜）個人主義的作用」，「要爭取民族解放的成功，決不能依靠迅雷疾風

仇章撰寫之諜報小說單行本。

般的個人恐怖（如打死一兩個漢奸）」⑩，但在其時抗日怒吼底下，電影創作者是沒得選擇的。

但今日回顧往事，這顯然是一張胡塗的面具，「中統」和「軍統」更非乾淨機構，蕭鐵笛在《孤島野火》裏說：「一批一批的青年入籠以後，成了天字號的『蓋世太保』，他們心黑了，眼紅了，自己斷送了自由，還要侵犯他人的自由，這豈不是可悲嗎？……一個政權，到了要靠一羣特務維護的地步，那個政權必然沒有甚麼前途。」⑪

而仇章小說好看之處，就是一早（一九四二年）撕破了間諜的面具，毀壞了間諜神話，比當時國防電影更爲「進步」：

「在抗戰初期，大家抱着一顆熱誠的心，爲祖國忠勇服務，不問名利，只求工作，甚至赴湯蹈火，亦所甘願，怎知經過幾年參與實際的戰爭後，直接和間接中認識了大後方的腐化官員和投機商人在聯絡那些自甘墮落的軍政有力者去貪污舞弊，發國難財，更有不顧一切的去利用職權敲詐，剝削部屬，強報糧餉，第五號特派員自從派到香港看清楚了這一點後，對國家民族的保衞戰和過去對責任與工作的熱誠，已漸漸起了反感……」⑫

很無可奈何吧？

但仇章這份自覺，在當時的抗戰文藝中是較爲罕見的，他和樂天（《孤島天堂》和《前程萬里》都很喜劇化）的蔡楚生正好相反，層次亦高低立判。

毀容：面孔的指數

不管大難臨頭也好，給敵人俘虜也好，炸死也好，槍斃也好，我們今晚不只要吃個痛快，同時要喝個痛快，再過幾天，我們的命運真不敢去想，也怕去想呢！

——仇章：《香港間諜戰》

不止間諜沒有面孔，抗戰時的中國人都沒有面孔，因爲戰爭（帶來的創傷痛苦），都把大家毀了容。

如何閱讀抗戰時期香港拍攝的電影？

於是，我想起了人類學的「面孔指數」（Facial Index），用儀器量度人種的面孔，甚至骷髏的面孔（毀容），找出異同，分析進化，推測遭遇，了解時代。

好了，就讓我妄自尊大替國防（抗戰）電影量度一個「面孔指數」：

無數面孔vs沒有面孔

這時期的電影害怕「孤獨」，普遍走向人多勢衆羣戲，例如《血濺寶山城》（一九三八年）、《游擊進行曲》（一九三八年）、《孤島天堂》（一九三九年）、《前程萬里》（一九四一年）等，都是人物衆多，編導寫盡民族生死存亡的衆生相，抹掉主角的「個人影響力」(Individual Impact)，增加羣衆的「社會衝擊力」(Social Impact)，使電影更能發揮主題，更具震撼性。

加港文獻館
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

鏡子的母題

鏡子是找尋面孔的工具，「反映自我」的符徵還包括：照片、相簿、日記、面具、報章新聞、對聯、牆上題字、畫像等。《孤島天堂》簡直是鏡子的意象及符徵大展：流亡舞女看舊相簿感懷身世，孔子畫像反映花心公子亡國奴的可恥，忍辱偷生的啞巴（出示報章新聞「被打啞針」）牆上題字「臥薪嘗膽」，過年對聯「救國不分男女老幼」，特務戴着魔鬼面具大鬧夜總會刺殺漢奸。鏡子，也可以人爲鑑，《游擊進行曲》的日軍在受苦的愛國志士面上看到自己家鄉水深火熱的反映，起而反叛。

戰後拍攝的《古園妖姬》（一九四九年），主角在紫羅香的鬼影（生者的反映）看到亡妻的音容，是鏡子中有鏡。

越界和變臉

戰爭迫使人從一個界限（階段）越向另一個界限（階段），這就是Boundary Crossing（越界），「界限」是指文化人類學上的Boundary Ritnal（「界限儀式」，生老病死悲歡離合的人生階段）。《游擊進行曲》的王氏兄弟每次踏進家門就遇事（被日軍襲擊或俘虜），從而改變其人生（上山打游擊），這門楣就是人生的界限，飛越困難。

《前程萬里》也是越界的故事，貨車司機（李清飾）拿着三兄弟的合照，慨嘆不應滯留香港，後來兄長抵港招

兵買馬回國抗日，大軍操過邊境，前程萬里：「再會了，香港！」至於愛國志士大鬧舞台上的豔舞表演，顯然是導演蔡楚生的「越界」心緒（台上台下也是一條界限），誓與酥胸粉腿麻醉人心的「軟性電影」⑬劃清界線。

既然人生在不停越界，面孔就會有所變化，觀乎《前程萬里》、《游擊進行曲》和《孤島天堂》（差不多是蔡楚生和司徒慧敏在港合作的抗戰三部曲），充滿着變臉的神話。《前程萬里》，貨車司機變做囚犯，小張變做（扮）鬼，小鳳由妓女變做豔舞歌星。《游擊進行曲》，青年農民變做游擊隊，弱女變做國旗捍衛者，日軍變做叛軍。《孤島天堂》，流亡舞女變做特工，花心老倌變做花花公子，人變做（象徵式）狗（元旦神秘禮物，人人拆開看，「大家都是狗」），啞巴忍無可忍，最後變得能夠開聲：「打」。

變臉神話和越界神話，編導是毋須考慮人物動機、心理轉變、說服力強弱、情節推展合理與否等。

還原：抗戰後遺症

有代面，始自北齊神武帝，有膽勇，善戰爭，以其顏貌無威每入陣，即著面具，後即百戰百勝。

——《舊唐書・音樂志》

據說，面具在中國最早是用來作戰的，令將官戴上，面孔威武無比，百戰百勝。例如宋朝的狄青，因爲長相俊

美，嫌不夠威，唯有戴上面具上陣交鋒。這面具又稱「代面」或「假面」。後來太平盛世，面具卸下，再移植上舞台，演變爲京劇之類的面譜。

抗戰八年之後，中國人面對另一種的痛苦，如何放棄面具，重拾原來的面孔——而這張面孔已給戰火毀容，還原自我是談何容易。

《鐵血男兒》，一九四九年王元龍在香港拍攝的電影，表面這是一部打鬥諜戰片，但實際是抗戰後遺症的心魂掙扎，而開場的十五分鐘戲是全片精華，亦是主角黃仲謀（原本是一位教師，後來迫上梁山做了殺手）一層層的把面具剝下來，還原自己的本來面孔：

・最先黃仲謀的出場，他化妝成公館主人，背向鏡頭，引誘憲兵長官進密室，把對方打暈，才向觀衆表露自己的歹徒身份。

・歹徒身份的黃仲謀回到賊匪巢穴，借酒消愁，同黨很想知他過去有何痛苦，首領甚至吩咐女兒關注他。

・酒徒身份的黃仲謀醉倒牀上，首領女兒服侍他入睡，房外同黨在窺視着他。

・首領女兒偷看日記，發現黃仲謀是鄉村教師。

・（回憶場面）鄉村教師黃仲謀在課堂上講演民族大義，給校長在窗外發現。

・（回憶場面）鄉村教師黃仲謀在校務處與親敵的校長大打出手，跟着落荒而逃，在火車上又遇憲兵……

・（回憶場面）逃亡者黃仲謀躑躅街頭，飢寒交迫，

《鐵血男兒》劇照，相中人為導演兼男主角王元龍。

《古園妖姬》之周坤玲與吳楚帆。

因阻止日軍截擊槍匪，把對方殺死。

・（回憶場面）殺人者黃仲謀被迫躲在歹徒巢穴裏過黑暗的日子，所以，淪爲酒徒。

・日記偷看至此，首領女兒大爲感動，而此時的歹徒／酒徒／教師／流亡者／殺人者的黃仲謀及時回來了……

還原本來的面孔，其實就是心路歷程，替自己恢復記憶，揭露自己的傷疤，何等的痛苦，但也是自我必經的過程。

衆裏尋他，就在燈火闌珊處，既悲且喜。《古園妖姬》（趙樹芹、劉芳導演，一九四九年）給抗戰後遺症者提供美麗的夢想，雖然表面看這是荷里活「黑色電影」的跟風作，但人性在片中提升，這是兩個創傷者尋拾本來面孔的歷程：

・地產信託員莫明（吳楚帆飾）在戰亂時喪妻，悲傷成疾，到古屋收樓時發現此間死去的女主人紫羅香（周坤玲飾）酷似其亡妻潔貞。

・紫羅香在過去因誤交薄情郎憤而服毒，被救之後決意假死（埋葬自己的本來面孔），寧願做古屋厲鬼。

・借屍還魂神話：莫明在紫羅香面上看到亡妻潔貞的影子，紫羅香借着潔貞的影子活過來（也是鏡中有鏡原理），莫明在假面孔中得到慰藉。

・紫羅香擺脫潔貞的面孔，才眞正的脫胎換骨：「過去的紫羅香死了，今日的紫羅香已是一個新人。」

・莫明在紫羅香卸去潔貞假面孔之後，才肯勇敢地接

受亡妻作古已久的事實，開始找尋新的愛情，彷彿宣佈：「今日的莫明已是一個新人。」

片子終結時，編導還要開一次面孔的玩笑。紫羅香說：「我要重新做過一個人！」莫明問：「應叫你甚麼？」紫羅香含情脈脈的說：「潔貞好嗎？」莫明抱着她上睡房去了。

後記：紀念仇章

本應該想寫抗戰時期香港的間諜電影和諜報小說的，後來發現片源有限，資料大量散失，而面孔的問題卻又纏擾着我，於是我突然轉變了寫法，這實在有點荒謬吧。

不過，遭人遺忘久遠的仇章，有必要紀念他。

在抗戰後兩三年，徐訏由上海逃難至重慶，撰寫《風蕭蕭》，連載於報章上而飲譽文壇，而韶關仇章的《第五號情報員》遙相呼應，亦大受歡迎。

仇章是廣州人，生平事迹不詳，有說他是一個情報員，所以間諜小說寫得冷靜深沉而充滿機智。一九四九年大陸解放，仇章南來香港發展，替《中聲日報》寫小說，其時已染上肺病，終日咳嗽，毫無起色，結果一九五二年病逝於廣華醫院，終年三十餘歲。

仇章就是一張神秘的面孔，第五號情報員是否他本人的寫照？我實在想不通了。

注釋

1. 吳旻，《香港老花鏡》，第91頁，博益出版社，香港，1995年。
2. 蕭鐵笛，《孤島野火》，第21頁，七十年代雜誌社，香港，1974年。
3. Colonel D.R. Bennett R.A.P.C, *Eighteen Days,* p.13, The Command Pay Office Hong Kong, Hong Kong, 1982.
4. 司馬芬，《中國電影五十年》，第20頁，皇鼎文化出版社，台北，1983年。
5. 杜雲之，《中國電影七十年》，第250頁，電影圖書館出版部，台北，1986年。
6. 程季華，《中國電影發展史》第二卷，第91頁，中國電影出版社，北京，1963年。
7. 邱江海，《艱苦的行程》，第46頁，七十年代月刊社，香港，1971年。
8. 陳伯吹，《魔鬼吞下了炸彈——上海》，第3頁，福建人民出版社，福建，1983年。
9. 蕭鐵笛，《孤島野火》，第22頁，七十年代雜誌社，香港，1974年。
10. 程季華，《中國電影發展史》第二卷，第81頁，中國電影出版社，北京，1963年。
11. 簫鐵笛，《孤島野火》，第133頁，七十年代雜誌社，香港，1974年。

12. 仇章，《香港間諜戰》，第134頁，香港大中書局，香港，1954年。
13. 1933年上海電影界出現「軟性電影理論」，認為電影純為娛樂，「是給眼睛吃的冰淇淋，是給心靈坐的沙發椅」，引起進步電影理論家圍剿。

參考資料

1. 程季華，《中國電影發展史》。中國電影出版社，北京，1963年。
2. 杜雲之，《中國電影七十年》。電影圖書館出版部，台北，1986年。
3. 司馬芬，《中國電影五十年》。皇鼎文化出版社，台北，1983年。
4. 蕭鐵笛，《孤島野火》。七十年代雜誌社，香港，1974年。
5. 陳伯吹，《魔鬼吞下了炸彈——上海》。福建人民出版社，福建，1983年。
6. 邱江海，《艱苦的行程》。七十年代月刊社，香港，1971年。
7. 吳昊，《香港老花鏡》。博益出版社，香港，1985年。
8. 仇章，《第五號情報員》。正光書局，曲江，1943年。
9. 仇章，《香港間諜戰》。香港大中書局，香港，1954年。
10. 李家園，《香港雜談》。《星島晚報》，香港，1985年。
11. 湯山，《人海漫談》。《快報》，香港，1982年。
12. Colonel D.R. Bennett R.A.P.C. *Eighteen Days*. The Command Pay Office Hong Kong, Hong Kong, 1982.

「搞笑」滄桑錄

一秀才數盡，去見閻王。閻王偶放一屁，秀才即獻屁頌一篇曰：高踔金臀，弘宣寶氣，依稀乎絲竹之音，彷彿乎麝蘭之味，臣立下風，不勝馨香之至。閻王大喜，增壽十年，即時放回陽間。十年限滿，再見閻王，這秀才志氣舒展，望森羅殿搖擺而上。閻王問是何人，小鬼說道，是那做屁文章的秀才。

——《笑贊・屁頌文章》

一

我不願意把「搞笑」（或「惹笑」）分層次分境界，甚麼叫「滑稽」、怎樣才是「幽默」、何者才算「諷刺」，諸如此類，我總覺得不重要，因爲喜劇也者，「萬法歸宗一笑話」，而笑話當然會有粗俗者，但一樣會有優美者，在最古老時代都是小丑創造出來。小丑，多麼卑微的人物，卻有「偉大」的心……

幕升。

亞里士多德出場，他說：「滑稽的事物（令人發笑的事物）是某種錯誤或醜陋，不致引起痛苦或傷害，現成的

例子如滑稽面具，它又醜又怪，但不使人感到痛苦。」（《詩學》第五章）。

一句簡單的話，卻是最早的「搞笑」（正統語係「惹笑」，日本語係「爆笑」）美學觀念。既然哲人「奇偉」，執着這句「偉言」，我會妄自尊大的加以發揮：「滑稽者，係取笑人性之錯誤和醜惡，諷刺之餘，要使人感到好笑，甚至笑出聲，不會有痛苦的感覺，但實在令人心中刺痛（感悟到人類的劣根性）。」

很可惜，亞里士多德及同期的學者，只對悲劇情有獨鍾，但凡「搞笑」的東西都把它冷落下來，只重視悲劇英雄失敗的痛苦。風氣傳開，希臘人擁戴悲劇，於是，喜劇巨匠亞里斯托芬（作品僅存一二，大部份散佚），顯得異常的孤獨，其後繼者更被摒諸劇場殿堂門外，淪爲流浪藝人，村過村、鎮過鎮的獻藝求生。

他們演出的「滑稽劇」，係由笑話、雜技、諧曲所組成，沒有劇本，即興而生，更遑論有手稿流傳下來了。

好了，羅馬帝國時代，集體飲宴，集體縱慾，酒池肉林，廣招流浪藝人席上講笑話、耍雜技，笑一輪以助消化。唉，朱門酒肉臭，路有凍死骨。這些流浪「笑匠」見盡人間滄桑，潛意識裏燃燒着憤世嫉俗的怒火，突然席上爆出兩個諷刺時事和朝政的笑話，那些羅馬暴君聽得不順耳，立刻大喝道：「來人呀，給我推出去斬首示衆！」

幕落。

二

場景轉換：中國。

遠在漢朝時代，那些流浪藝人就懂得靠說笑話謀生了，滑稽戲由民間竟演到宮廷，名叫「弄參軍」，到了唐朝就稱爲「參軍戲」。「參軍戲」是怎樣演法？

甲藝人扮「參軍」，乙藝人扮「蒼鶻」，二人鬥嘴，往往是「參軍」講出最後那句荒謬而惹笑的話（英文叫Punch Line，古代漢語叫「諢話」），「蒼鶻」就會作個激氣反應，跟着拿起棒子（或扇子）打他，此一招叫「打人說諢話」。

無巧不成「笑話」，西方傳統的小丑戲也有一對「歡喜冤家」（Odd Couple）式配搭，其中一個用一枝怪棒子（由兩條薄板造成）打對方，棒子震盪發出怪聲，這怪棒，又或者這種表演形式叫做Slapstick（後世人愛以此詞形容「鬧劇」）。

這種講笑話表演形式一直流傳至今，舉個許氏兄弟成名作《雙星報喜》笑話作示範：

（蒼鶻）「邊個夠我威！」

（參軍）「你點威？」

（蒼鶻）「我間保險公司效率最快，有人間屋尋晚火燭，我今朝就即刻開支票畀佢！」

（參軍）「好威咩，我仲威吖！」

（蒼鶻）「你點威？」

（參軍）「我間保險公司喺十八樓，有個人喺三十六樓跳落嚟，經過窗口嗰陣，我即刻將張支票遞畀佢！」

（蒼鶻一氣之餘，拿怪棒子敲他的頭。）

三

人物關係：歡喜冤家。

笑話是屬於民間的，是站在任勞任怨的老百姓那一方，他們對社會不平等的事物現象和權貴的壓迫敢怒敢言，而他們的武器就是尖酸刻薄的諷刺。幸運的地方在於，中國始創印刷術，笑的文化很早就給保留下來，數一數王利器輯錄《歷代笑話集》，中國民間笑話集竟有六十八種之多，另有歷代已佚或未收笑話集書目三十三種（見該書附錄所言），可見其波瀾壯闊也。相比之下，西方文藝復興以前（德國「古騰堡活版印刷」還未普及），竟沒留下甚麼的笑話册子呢。

不過，中外小丑命運如一，這些說笑話藝人，在老百姓羣中，獲得熱烈的愛戴與支持，但在權貴身前，往往因冒犯了人，隨即被打個半死不活，有可能連性命都丟掉。宋張師正《倦游雜錄》記載了一件這樣的事：

「景祐末，詔以鄭州爲奉寧軍，蔡州爲淮康軍。范雍自侍郎領淮康節鉞，鎮廷安……一日軍府開宴，有軍令雜劇，稱：『參軍夢得一黃瓜，長丈餘，是何樣也？』一伶賀曰：『黃瓜上有刺，必作黃州刺使。』一伶批其額曰：『若夢見鎮府蘿蔔，須作蔡州節度使？』范（雍）……即

取二伶杖背，黜爲城旦。」

「參軍」大大的諷刺了范雍，意思是說如果一個小小的參軍因夢黃瓜便可做刺史，那麼像有的人夢見鎭府蘿蔔，就可做節度使了，這當然是指范雍。於是，兩個喜劇藝人便被毒打一頓了。古羅馬的獨裁帝王，也不希望被人指桑罵槐，史書上亦記載了不少同樣的事件。

小丑與獨裁者之間存在着Odd Couple（「歡喜冤家」）的關係，互相纏鬥，他們甚至是恆久以來人性的兩張面譜（迫害者和受害者），喜劇電影史上從沒有一部作品像差利・卓別林的《大獨裁者》那樣能夠把這兩張面譜拉得如許接近（卓別林在戲中同時飾演流浪漢和希特拉），也沒有一個人更比差利・卓別林深深領悟到小丑的殉道精神……

還有，值得一提者，是現代瑞士戲劇家Friedrich Dürrenmatt的喜劇《一個天使來到巴比倫》，劇中的暴君腳下用鐵鏈鎖着一個小丑，他就坐在寶座之上，腳踏小丑的背，非常英明神武，豈料小丑突然找到翻身機會，霸佔寶座做了暴君，而原先的暴君淪爲腳下小丑，如此如此，永遠糾纏不清，多麼荒謬的一種歷史關係呀。

四

教堂與歌廳。

文藝復興之前的歐洲，基督神權高漲，配合在政治

上，便禁止古典希臘和羅馬戲劇上演。想看戲嗎？就要進教堂看「聖迹劇」及「神秘劇」。當時的教堂活動歷整天不衰，冗長的講經以外，還有戲睇，有吃有喝，中段「過場」加插一些滑稽戲，使參加禮拜的信徒有機會輕鬆一下：例如，魔鬼與小精靈，再加幾個滑稽角色，往往引起全場爆笑……於是，教堂養活了流浪藝人和他們的笑話。

這種滑稽的「幕間插劇」發展到後來，有個名稱叫做Burlesque（台灣文學論家愛譯做「模擬嘲諷」），字源自拉丁文Burla（相等英文之Ridicule），意指講笑話「嘲弄、揶揄、取笑」某人物和現象。

在文藝復興期間，神權力量減弱，個人言論得到一定自由，而放任的Burlesque給文人詩人鍾情上，都羣起撰寫幽默文字和打油詩，找東西「嘲弄、揶揄、取笑」一番，於是「傳統」的Burlesque變形了，變成一種遊戲性質的「韻文」（Verse）文學。當時著名作家如Lewis Carroll, Henry Fielding, Colley Cibber等，都急不及待地硬生生的把Burlesque自流浪藝人手上掠奪過來，摒棄那些他們認爲「低俗」的笑話，用他們認爲「藝術性」的韻文嘲笑那些已享譽文壇的著名史詩、英雄詩、田園詩等，借原作某些詩句或內容（加以扭轉歪曲），讓讀者知道他是在嘲弄原作，這種手法後來稱作「戲謔」（Parody）。以今天的角度重看這些文字，頗覺莫名其妙，最低限度一點都不「搞笑」，洋洋萬言，連一隻笑話都沒有。

那麼，笑話呢？笑話去了哪裏呀？

自教堂突破，回到民間，繼續流浪。小丑們在酒館、客棧獻技、講笑話，甚而加入馬戲班，總之求生求生求生……

工業革命來了，中產階級冒起了，工人階級出現了，刺激起新消費關係，「每天辛勞搵錢，一於要享樂也。」於是，劇院林立，喜劇非常賣座，莫里哀等喜劇巨匠輩出，擺脫過去之韻文體裁，把幽默文學「現代化」過來。

不過，最瘋狂還是那些歌廳，簡直其門如市，無產階級之輩一泡就是整夜，抽煙喝酒摸女人，哈哈哈……台上有情歌豔舞表演，而小丑又登場，講笑話唱諧曲，跳滑稽舞，刷新了舊時的Burlesque表演，新的名稱也就出現，叫做Vaudeville（「滑稽歌舞劇」）。

電影萌芽期，滑稽短片流行歌廳界，當那些跳大腿舞的要休息，便放映「搞笑」短片以娛尋芳客，小丑們多了一條出路，就是投身電影界。一九零一年，美國的表演舞女爲了爭取合理薪酬，便聯合罷工，很多音樂廳被迫停業……嘿，窮則變，變則通，一於改裝爲戲院，「喂，荷里活呀，一於多拍搞笑電影！」

於是，靠小丑們追逐打鬥惹笑的鬧劇也就大行其道，這便開始了一個偉大的電影類型——喜劇電影也。

Ladies and gentlemen, welcome to the cinema！

五

「搞笑」人物。

好了，又回到古典中外笑話領域。

除了暴君權貴外，究竟當時的笑話愛取笑甚麼對象？

讓・諾安（Jean Nohain）著《笑的歷史》（*Histoire Du Rire*），認爲取笑對象係：

淫蕩男女；

武士；

潑婦；

小偷；

神職人員；

家庭糾紛；

庸醫；

妒忌丈夫與貞操帶。

好有參考價值，係時候詳細翻閱一下中國那些笑話集，做一次「搞笑」人物分析，應該係相當有益有趣兼有建設性的事情。

其時的西方笑話特別愛嘲笑武士，因爲他們是社會的特權階級，塞維提斯的《唐吉訶德》更成爲幽默文學的奇葩。

中國笑話則愛嘲笑讀書人，因爲他們也是中國社會的特權階級，老百姓瞧不起他們的迂腐，諷刺就更多。單舉明趙南星的《笑贊》作例，它收集頗多的反知識份子笑

話，其中一則「屁頌文章」：

「一秀才數盡，去見閻王。閻王偶放一屁，秀才即獻屁頌一篇曰：高疎金臀，弘宣寶氣，依稀乎絲竹之音，彷彿乎麝蘭之味，臣立下風，不勝馨香之至。閻王大喜，增壽十年，即時放回陽間。十年限滿，再見閻王，這秀才志氣舒展，望森羅殿搖擺而上。閻王問是何人，小鬼說道，是那做屁文章的秀才。」

笑話是來自民間的小人物，高貴的人賤視笑話，而笑話也賤視他們，請不要忘記，低俗的笑話，也一樣有它的思想性。今之知識份子會用很多存在主義名詞，來形容人的失去自我，例如「疏離」、「失落」、「削平」和「非人化」之類，但長篇大論的一番話未必及得上一個像「和尙」（收集於《笑贊》）的笑話：

「一和尙犯罪，一人解之，夜宿旅店，和尙沽酒勸其人爛醉，乃削其法（髮）而逃。其人酒醒，繞屋尋和尙不得，摩其頭則無髮矣，乃大叫曰，和尙倒在，我卻何處去了。」

這種存在主義噩夢式寓言，卡夫卡和卡繆都寫過，但民間的無名氏卻寫得更多。而諷刺在於卡夫卡諸君之作品備受推崇，但這些笑話卻被冷落低貶爲「粗俗」、「無聊」、「猥瑣」……奈何！

笑話，「搞笑」之基本語言，乃係King of Comedy。各位觀衆（讀者），「喜劇之王」登場了，請鼓掌……

喜劇電影九十年

——理論的初探

舞女罷工，喜劇抬頭

第一部喜劇電影是一八九四年美國的W.K.L.狄克遜替愛迪生拍攝的《打噴嚏》，當時電影尚未在銀幕上放映，而是裝在一具透視鏡的箱子裏供人窺看的Kinetoscope Peep-show。當音樂廳懂得在舞台裝置銀幕時，喜劇短片便佔電影製作的大多數，其作用在於插科打諢以娛尋芳客，讓跳大腿舞的女郎有機會休息。一九零一年，表演女郎爲了爭取合理薪酬而聯合罷工，很多音樂廳被迫改裝爲電影院，需要大量娛樂觀衆的電影代替大腿舞，於是靠追逐打鬥惹笑的鬧劇也就大行其道，這便開始了一個偉大的電影類型——喜劇。

嬉笑怒罵，兩個層面

當肥瘦高矮不等的傻瓜雲集銀幕做盡胡塗事情的時候，一個孤獨的流浪漢透過他的浮世繪式遭遇，諷刺社會，挑戰制度——曾經一度被惡意地認爲是「美國公敵」的差利・卓別林登場了。

於是，文藝傳統有關喜劇創作的死結問題在一個新的媒介裏呈現：喜劇應該機械化地製造笑料和混亂來取悅大衆（即是喜劇的無政府主義——以那班高矮肥瘦傻瓜爲代表），還是應該對社會和人性的醜惡面貌加以諷刺，發人深省之餘，冀求改善（即是喜劇的社會功能——以孤獨的「喜劇之王」卓別林爲代表）？當然，後者層次比前者爲高，可惜，回顧喜劇電影九十年，那些能笑完之後心裏刺痛的作品實在少之又少，大概因爲：（1）從最早開始，普羅大衆與喜劇的關係是非常原始的——只要「得啖笑」，並無其他要求；（2）喜劇藝人謾罵社會和政治的行動，長久地受到壓制——歷代的暴君們一直認爲小丑是危險人物，能夠煽動羣衆反對王朝，以敢作敢爲知名，羅馬大帝經常把嘲弄朝政的小丑推出去斬首（中國歷朝君主亦經常不滿於「參軍戲」的內容，而把喜劇藝人加以治罪），時至本世紀五十年代，差利・卓別林亦因頑強地一意諷刺美國社會和權貴，而被驅逐出境。

在潮流興「得啖笑」的逆境之中，我們應該爲《一夕風流》（法蘭克・卡普三四年作品）、《遊戲的規則》（尚・雷諾亞三九年作品）、《摩登時代》及《大獨裁者》（差利・卓別林三六年及四零年作品）、《生葬古丘墳》及《扭計師爺蠱惑仔》（比利・懷德五一年及七四年作品）、《意大利式離婚》（皮爾杜・席米爾六一年作品）、《密碼一一四》（史丹利・寇比力克六三年作品）、《冒牌作家》（馬田・列特七六年作品）、《喜劇

之王》（馬田・史高西斯八三年作品）諸類喜劇電影的出現喝采。

喜劇悲劇，一線之隔

有這樣一段新聞：跛腳男子窮困交迫，跳海輕生獲救，因爲他那條木製假腿浮水，令他無法下沉。這是喜劇橋段，你看了一定發笑的，但想深一層，你是在笑一個人的不幸——若果他眞的下沉，悲劇便產生。由此得見，喜劇和悲劇並非兩個背道而馳的極端，而是一線之隔的交匯；當喜劇筆觸越接近社會、越接近人生，也就越接近悲劇，此所以很多傑出的社會喜劇電影都是以笑開始以淚作結的（如《遊戲規則》、《城市之光》、《飛越瘋人院》等）。

喜劇是比較困難去灌輸中心思想，因爲接二連三而來的笑話往往喧賓奪主，在觀衆眼前佈下障礙網。嚴肅的喜劇藝人會採取兩種創作態度：（1）竭力製造象徵性場面，讓觀衆去推測主題思想（如《摩登時代》差利不停被機器吞食，以及《遊戲規則》的骷髏舞等）；或者（2）單刀直入道明思想主題，於是喜劇電影史上從無後來者及得上《大獨裁者》的疾呼：「我們將爲一個新的、光明的世界而鬥爭，這個世界將保證青年的前途，將保障老人的生活……讓我們爲一個合理的世界，爲一個由於它的進步而帶給所有人幸福的科學世界而鬥爭。」（卓別林這段片

終宣言竟長達數分鐘）

現在還談喜劇的思想性，似乎是在嘲弄着自己，君不見八十年代中期喜劇電影中（以「新藝城」爲首的作品）外（諸如《動物屋》、《反斗星》之類）如是，皆一片胡鬧，像飛蛾繞燈狂舞，而又莫名其妙。當其時，社會實在太富裕、太穩定、太美滿了，有誰還肯揭看瘡疤？大家都只希望開心的笑，笑完回家酣睡達旦而已。

奇人玩世記

談喜劇人物。

喜劇的美學原理之一：把不美的人性（貪婪、吝嗇等）、不美的形體（高、矮、肥、瘦、傷殘等）取笑或諷刺。前電影時期的喜劇藝人依附馬戲班、遊樂場和音樂廳生存，他們是專給人踢屁股的矮個子或者專踏着香蕉皮的癡肥男女，如果不夠怪相的話就要塗花臉孔扮小丑。丑角也就是「醜角」，醜是喜劇藝人的天賦本錢了，況且他們是和那些連體畸人、象人之類在同一個場合表演，爲同一個目的出發：利用自己的醜來惹觀衆笑。

喜劇其實是變相的Freak Show（所謂的「畸人表演」），而這個傳統支配着默片的喜劇，也流傳於有聲電影中的喜劇（外國如高腳七和矮冬瓜、萊路和哈地、三傻瓜等，本地如劉桂康、高魯泉、西瓜刨、新馬仔和鄧寄塵等）。

當五十年代荷里活的愛情喜劇或閨房喜劇大行其道（源自四十年代法國和意大利影界）和六十年代電視處境喜劇抬頭，大家都重視靚仔靚女做戲，於是大細眼、崩牙佬、肥婆、矮仔之類退避三舍，無立足之地。其實愛情喜劇和處境喜劇的笑料是間接的，要靠編劇和導演設計的，並不是原始喜劇；原始喜劇的笑料是直接的，靠形體的「扭曲」（Distortion）惹笑。一直給我留下不滅印象的喜劇場面應該是狄更斯的小說《奇人玩世記》（*Pickwick Papers*），當中一段描寫老千冤家路窄，迎面遇上對頭人，臨急智生，立刻歪嘴蹙眉，硬生生扭曲自己的面孔，來者雖感面善，卻無法認出，「唔明反應」——這個老千的應變方法是典型默片笑匠式的。最原始的原始喜劇就是卡通片，永遠都以扭曲的形體製造笑料，而且永遠存在着各類的怪形，尤以《IQ博士》爲卡通片Freak Show之冠楚。

《IQ博士》（差不多沒有一個五官端正的人物）在香港流行，似乎有一定的背景：就是原始喜劇的捲土重來。沒錯，十幾年間本地的奇形怪狀的喜劇藝人重新霸佔了銀幕，麥嘉、石天、王清、岑健勳、廖偉雄、鄭則仕等，觀衆都熱烈愛戴；而且，還要變本加厲的經過特技化妝，誇張地扭曲自己的形體達成原始喜劇效果（例如把嘴巴張得異乎尋常的大或使整張面變了形等）。

喜劇的美學原理之二：笑料是產生自人物之間的不協調（所謂「歡喜冤家」——Odd Couple的關係），也產

生自人物與環境之間的矛盾（小人物對社會的格格不入），因爲這些人物由形體到性格都存在着太多缺陷；這使得喜劇先決地變得社會性。

一八九八年倫敦，巴林馬戲團的畸人搞革命對決社會，他們抗議世人以Freak稱呼，罷演兼遊行示威，後來主教賜Prodigy（「奇人」）一字代替才平息這件事。其實，他們的存在正好是對這正常世界作諷刺；不美和美，矛盾與和諧，只是人性的兩面，前者是後者的良心，向人間提醒，美很容易淪爲不美，和諧很容易變作矛盾，汝當警惕。

喜劇可以總結爲奇（畸）人玩世，透過他們的遭遇，向人間敲響警鐘，本身已經是一個形式的示威了。

喜劇結構與情節模式

從未出現過一個電影類型比喜劇更缺乏戲劇結構。爲了營造笑料，編導多重視如何不擇手段「食盡」處境與人物關係，而少留意情節推展與邏輯性——因此「巧合」、「錯摸」等技法永遠在喜劇中成立。亦即是說，以傳統的戲劇觀念評論喜劇電影是不可能的。首先，你要把握到喜劇電影獨特的九種情節模式：

愛情模式

男歡女愛，閨房喜劇與大部份的處境喜劇都以此爲

「主橋」：男遇見女、男失去女、男得回女。正好符合詩人拜倫對喜劇的要求：「喜劇是以婚姻作結」。六十年代開始，愛情喜劇雄據中外影壇。主角必是靚仔靚女，愛情關係層出不窮，結局又要安排得出人意表（像《呷醋丈夫俏嬌妻》、《陰陽錯》等）。

身份對調模式

可以追溯到莎士比亞的《第十二夜》：男扮女、女扮男、女扮另一女、男扮另一男，關係微妙，錯摸、誤會搞成一堆。愛情喜劇大行其道之際，這度板斧重複過千次，八十年代翻炒，《杜絲先生》和《媽咪先生》竟大膽地用活了這條「殘橋」。

大混亂作結模式

出自原始喜劇的滾雪球原理——事件或處境如滾動的雪球，越搞越大，越發不可收拾——如果是追逐的話，可能由小事開始，竟弄得翻天覆地，全城震動，大混亂收場，最著名者要算默片的《瘋狂警伯》片集。有些喜劇在開始時是煞有介事的，對社會諷刺的，豈料突然推展向瘋狂，結束於荒謬，一切主題或信息都棄諸九霄雲外。

以喜劇人物發展情節模式

首先塑造一個好笑的喜劇人物（如差利的流浪漢或烏龍幫辦等），再構想他的遭遇。源於默片鬧劇的小丑

傳統，形象一經確立和被接受，續集一續再續，拍之不盡。

笑話組合模式

完全沒有結構，情節是由無數笑話組成，源於電視時代的Gag Show，諸如《一夜狂歡》或《救命》、《鬼馬雙星》等。既然是由無數笑話組織成，觀眾看少一截或導演剪去一段，片子都可以看得明白。

奪寶模式

用人物歷險來製造笑料，早期的傑作要算巴士特・基頓的《將軍號火車》；以後的各類喜劇人物飛越關山，瘋狂競技，層出不窮（如《瘋狂大賽車》、《飛行大競賽》等）。自《奪寶奇兵》和《魔域奇兵》的成功，冒險喜劇又再大規模的捲土重來。

戲謔模式

戲謔（Parody），毋須有自己的故事，專靠挖苦別個類型的電影和戲劇作爲本身的喜劇情節，例如《眞假教父》就是尋《教父》開心，例如《逢凶化吉滿天飛》就是《九霄驚魂》之類災難片的戲謔。通常都是胡鬧透頂的，比較嚴肅地處理的要推活地・阿倫的《搶了錢就走》和《傻瓜大鬧科學城》（取笑犯罪片及科幻片之餘更挖苦了自己）。

社會衆生模式

不以一個人物爲中心，用點描法寫社會各階級的人和事，喜劇層次很高，往往有很強的社會和政治諷刺，如《大獨裁者》剖視了大戰前夕整個瘋狂的德國社會。《七十二家房客》出現四十年代中國舞台之後，編導亦經常利用這個模式創作喜劇。

生命頓悟模式

通常應該是小人物的故事，情節亦有一定現實生活基礎，這個普通人在世間營營役役，沒頭沒腦的錯過了愛人的愛或家庭的幸福；戲的高潮在於他的頓悟前非和如何補救生命中的缺憾。處理這類情節，比利・懷德（《桃色公寓》、《扭計師爺》）、活地・亞倫（《曼克頓》）、尼爾・西蒙（《再見女郎》、《扭計冤家》）都是箇中能手；而過去的粵語片卻把這個覺悟過程搞得最是婆媽。

此九種情節把握後，其次，你要接受「喜劇是形式超越內容」的道理，分析編導演設計處境和笑話行先，考慮片子的中心思想行後。

喜劇一直被人忽略

要設立一套理論去研究喜劇電影實在很困難，因爲喜劇（從文學到電影）一直是被評論家和美學家所忽略，目

前甚至連基本的喜劇美學原理亦不能統一，仍舊是各家各法，衆說紛紜，無系統可言。要了解喜劇電影，我們還須摸索於漫漫長路。

參考資料

1. 王利器，《歷代笑話集》。香港，中流出版社，1977年。
2. 上海文化出版社，《滑稽論叢》。上海，上海文化出版社，1958年。
3. J.L. Styan. *The Dark Comedy*. Cambridge University Press. Great Britain, 1968.
4. Albert Cook. *The Dark Voyage and The Golden Mean*.The Norton and Company. New York, 1966.
5. Gerald Mast. *The Comic Mind*. The Bobbs-merrill Co. Inc, Indianapolis. New York, 1973.
6. Wylie Sypher. *Comedy*. Doubleday Anchor Book. Doubleday and Company, Inc, 1956.

香港電影的歷史癡呆症

香港電影中的中國歷史

「中國歷史已經死在香港電影。」

一九九三和一九九四年間香港拍攝了頗多以現代史爲時代背景的武打電影，主要原因可能與大陸開放給香港電影進內地拍片有關，尤其容許在名勝古迹裏取景，但最荒謬怪誕之處，這些電影不但沒有增加歷史感覺，而相反的，更加胡言亂語，任意竄改，混淆眞相，不負責任。可以這樣說，中國歷史已經死在香港電影。

本文所討論到的電影包括：《黃飛鴻III：獅王爭霸》、《黃飛鴻IV：王者之風》、《黃飛鴻V：龍城殲霸》、《鐵橋三I：白蓮邪神》、《鐵橋三II：武狀元》、《鐵橋三III：壯士斷臂》、《一刀傾城》、《蘇乞兒》、《方世玉續集》、《醉拳II》、《火燒紅蓮寺》、《白髮魔女傳續集》等。

其實電影理論家，如羅勃・華沙（Robert Warshaw）等早就指出過，類型電影「對其他類型及本文的指涉往往多於對歷史的指涉」①，一向對歷史事件不重視，只愛借題發揮，製造傳奇。正如美國西部片大師約翰・福特的經典作《雙雄伏霸記》（*The Man Who Shot*

Liberty Valance），徘徊於史實與傳說之間，當參議員史托德向記者披露往事，揭出眞相，當他與惡霸決鬥之際，其實是他的槍手朋友在暗角施放冷槍杷惡霸射殺，而他卻被羣衆捧爲英雄，名垂青史。眞相揭露之後，記者回報館問編輯意見，而編輯大人（亦代表類型電影的態度）答得肯定：「當史實與傳說不符合的時候，把傳說發表出來。」

雖然如此，類型電影仍非離經背道，照樣依循歷史時序（何時何地何人發生）進行敍事方式，只是從中加入傳奇色彩而已。

總不像上述武打電影，對歷史胡說八道，例如《鐵橋三》片集，竟可以將現代史兩件轟天動地的事情——鴉片戰爭（一八四零年）與維新運動（一八九八年）扯在一起，還安排林則徐與光緒皇帝會面，在電影裏所造成的荒謬性是很難忍受的，亦嚴重挑戰類型電影理論的容忍度，更肆意殺害中國歷史。

還有對黃飛鴻這歷史／傳奇人物的處理（因被香港影界視爲武打電影的最重要英雄形象，和票房的保證），更加極度盲目。做爲歷史，黃飛鴻的生命歷程，大約是由一八五五年至一九二四年之間②，但做爲傳說，電影把他安排與林則徐一起禁煙（一八四零年，《蘇乞兒》），也可延續到與少帥張學良有一面之緣（一九二八年前後，《醉拳II》），其經歷橫跨一世紀，絕對匪夷所思的了。

由割裂回歸到淪爲癡呆的中國歷史文化認同

香港人是患有嚴重的歷史癡呆症，有遠因，亦有近因。過去，英國殖民地政府有意將香港從中國文化割裂開來，反映在教育制度上，不鼓勵學生們對中國歷史（特別現代史）有所認識，使得中學生們普遍是「歷史盲」，甚至連鴉片戰爭都搞不清楚（大陸拍攝的《林則徐》在港曾經長期禁映）。

就以我本人做例子吧。

我是六零年代殖民地教育的典型例子，我的中國歷史課程只去到辛亥革命民國成立爲止，以後的全部欠奉。而最微妙的鴉片戰爭（香港割讓），課本中寥寥數字，教師含糊其辭，學生則聳聳肩不明所以。

直到進入大學，選修中國現代史，才有機會讀到共產黨的興起、國共內戰、日本侵華、四九年解放（亦至此爲止），已感雀躍萬分，總覺高人一等，知人所未知。殖民地的精英教育，主要是把知識變成權力，只要你知得比人多，你就高高在上，那時期的大學，確實教懂我這一點。

長久以來，香港人是患着「歷史癡呆症」，八零年代初做過一個統計，中學會考成績最差的其中一個學科就是中國歷史了。

直到草簽前後中英問題鬧哄哄的，掌管「知識就是權力」的社會精英份子（如政客、教師、商賈），各爲其

主、各有目的，開始盡量在傳媒、書本上向大家（特別是年輕人）灌輸中國與香港關係的歷史知識，爲「香港回歸中國論」合理化過來，亦試圖將割裂的香港重新與中國作文化認同。

可惜，最重要、最慘烈的歷史一課，是八九年六四事件，大陸政權的野蠻、封建、落後、腐敗暴露無遺，歷史癡呆症的我們才醒覺到香港回歸就是送羊入虎口，那震撼性是史無前例的，這才明白到在歷史上我們從未學懂過些甚麼，還是繼續的癡呆下去（心理倒退）好了。

大陸官方一直在混淆眞相，視民運爲暴亂，出版官方電視特輯與畫册《北京風波紀實》，指出：「這場風波並非一次偶發事件，而是極少數懷有政治野心的人，經過幾年的醞釀、預謀、策劃煽動起來的一場政治動亂，旨在顚覆社會主義的人民共和國……海外、國外一些政治勢力和反動組織一開始就插手這場動亂……造謠惑衆，推波助瀾，唯恐中國不亂。」③

睜大眼睛說謊話。

我們香港人對中國歷史文化的認同：由割裂，到回歸，到再淪爲癡呆，眞慘烈！

既然執政者都可以胡亂爲歷史事件撒謊，而做爲蟻民的香港電影工作者（大多數都是殖民地教育產品）又爲甚麼要忠於歷史？他們越肆意的竄改中國歷史，越反映其反叛的心緒，象徵着中港文化的徹底割裂。在九七年回歸之前，這樣的精神割裂，簡直諷刺萬分。

且看看中國歷史如何被香港電影毫不留情地殺害：

《黃飛鴻III：獅王爭霸》，俄國人刺殺李鴻章。絕對荒謬。相反，俄國沙皇極「珍惜」李鴻章，利用他帶給俄國大量利益。李鴻章反而是在日本遇刺，刺客當然是日本人。④

《黃飛鴻IV：王者之風》，最爲無稽，八國聯軍出動鐵甲蜈蚣、怪鳥等，與黃飛鴻獅王爭霸。

《鐵橋三I：白蓮邪神》，把「反清復明」的白蓮教（一八零一年瓦解）與「扶清滅洋」的義和團（一八九八年興起）混爲一談，雖然二者略有脈絡相承，但意識形態各異，不可混淆。

《醉拳II》，更加可笑，竟有洋人做了白蓮教領袖。

《鐵橋三II：武狀元》，林則徐在佛山「燒鴉片」（應該在虎門才對），用火把燒，更加不符史實，是用石灰混合鴉片，再放進海水，「銷鴉片」。而最荒謬，鴉片戰爭的林則徐（一八四零年）竟上京面稟維新運動的光緒皇帝（一八九八年）。

《蘇乞兒》，黃飛鴻義助林則徐禁煙，但在一八四零年黃飛鴻還未出世。

《黃飛鴻V：龍城殲霸》，黃飛鴻大戰香港海盜張保仔，亦是沒有可能的，因爲張保仔是在一八零六年至一八一零年活躍於香港海面，跟着接受清廷招降，死於一八二二年。

《一刀傾城》，大刀王五是黑旗軍隊長，抗日失敗自

殺不死，遇譚嗣同結交，參與維新，大戰武功高強的袁世凱。（謬誤之多，不勝枚舉，黑旗將軍劉永福只在台灣抗日，大刀王五「少爲盜」出沒燕豫秦隴間……得財濟貧困，稱義盜，因棄自首，有司嘉其義，薄責釋之，乃設鏢局於京師……」⑤，從未參加過黑旗軍，更沒有遠赴台灣抗日。而袁世凱當然不是武林高手，更沒有可能血戰大刀王五。）

《白髮魔女傳續集》，吳三桂引清兵入關，陳圓圓憤而投崖自殺，爲白髮魔女所救，自此淪爲禁臠，與白髮魔女有同性戀關係……

新歷史主義痕迹

剪不斷，理還亂。

把歷史扭曲得如此恐怖，除了以上一些藉口之外，我還想到些甚麼？

首先，我想起後現代主義（Postmodernism），這是資本主義後期的文化邏輯，充滿情緒波動：怨恨、憤怒、疏離、憂慮、窮困、種族主義、性別仇視、懷舊、保守地追尋過往，但又對過去和現在不設明確的分界線。⑥後現代主義懷舊，但不注重歷史感，它把過去放在現在（例如把三零年代的建築設計用於現今大廈），把舊文化包裝爲新文化，用過去譏笑現在。在某種程度上，它剝削着歷史。

於是，從後現代主義引申出「新歷史主義」（Neo-Historicism）來了，由一羣美國學者如David Goodman、Elizabeth Deedos Ermarth、Francis Fukuyama、Frederic Jameson、Brook Thomas、Peter Osborne等，透過一些學院雜誌，將其晦澀難明的文字刊出，發表他們的新歷史宣言：

(1) 傳統的歷史主義重視編年式時間觀念，對事件的前因後果看得很重要，但新歷史主義對這方面忽略，強調歷史的「質性」（Qualitative）而非歷史的「編年性」（Chronological）。

(2) 傳統的歷史主義一向依循歷史時序（何時何地何人）和因果關係進行其敍事方式，但新歷史主義找尋新的結構方式講述歷史，替過去提供「新的聲音」。

(3)「新歷史主義試圖在過去裏找尋新貌，而後現代主義卻試圖在現在裏找尋舊貌。」⑦

相信，最出色的一部「新歷史主義」電影首推《阿甘正傳》（*Forrest Gump*）了，一部用悲喜劇結構講述美國歷史的獨特影片，以一個只有智商七十五的思想遲鈍者（湯姆・漢克斯演來絲絲入扣）走過六零年代、七零年代、八零年代……不重視「編年」，只重視「質性」，講出美國的歷史就是一件件的暴力事情，既荒謬、滑稽，而且可悲……更尋求新的結構方式講述歷史，用電腦特技改造過去的歷史紀錄片，使得現在的湯姆・漢克斯／阿甘能與過去的甘迺迪總統、詹森總統、尼克遜總統、披頭四的

約翰藍儂談話，帶出「新的聲音」：「這些偉人都死了，但我們的小人物還活着，平凡有甚麼不好呀！」

好了，審視一下我們那堆片子，似乎亦有一點的新歷史主義痕迹。

較明顯的要算《一刀傾城》（洪金寶執導），它似乎在歷史事件裏提供到「新的聲音」，它在清末維新運動裏看到六四民運的心緒：

先是民運的視死如歸，譚嗣同那一句「做大事不是大成就是大敗」、大刀王五那一句「中國沒前途，我們沒後路」，絕對是緊守廣場者的心聲。

繼而對民運「通緝犯」救援，大刀王五劫獄，挑戰「京城四嶽」武林高手之一于萬山（導演洪金寶客串），王五說：「中國自有監獄以來，監禁的多數是好人！」于萬山答：「我不是歷史學家……一切輸贏定對錯！」

沒錯，民運輸了，它就是錯，被扣上「暴亂」的帽子。

當然再一次強調「新的聲音」，讓王五對譚嗣同說：「中國始終會走你的路！」

順帶一提，應該是《火燒紅蓮寺》（林嶺東執導），它具備新歷史主義的嘲諷（Mocking）精神，以悲喜劇的結構講述六四民運的失敗：

片頭字幕：「現代野史，胡言記載：清雍正時，少林謀反，清兵圍剿，火燒少林寺……，徐克亂語：少林弟子有不少逃去舊金山、香港。」

拘禁少林弟子的紅蓮寺其實就是拘禁民運人士的秦城監獄，變態獄吏（最高領導人）對政治犯進行思想改造：「紅蓮寺（秦城監獄）就好像江湖那麼險惡，有門戶（政治理想）就有鬥爭，只要放棄自己的門戶（政治理想），紅蓮寺（秦城監獄）就會自動消失，要承認一朝天子一朝臣，如果你們執迷不悟就會自取滅亡。」

六四民運也是年輕人想改變社會的一股運動，變態獄吏（最高領導人）警告大家：「別以爲年輕就不知天高地厚，你輸得起嗎？我要你們青春一剎那間消失！」

更尖酸刻薄的「聲音」，自《黃飛鴻V：龍城殲霸》（徐克執導）傳出，編導捧出人瑞海盜張保仔（歸降官府後，明做官暗做賊）影射當今中共最高領導層的老人政治，譏諷他們「自私自利，無法無天，吃得開心，睡得安寧」，所以長命百歲。還有，該片是一個預言九七年接收香港時出現混亂局面的戲謔話題：過渡期的衙門／香港，必然淪落於腐敗官僚手上。

恢復對歷史文化的記憶

「這既是不能否認的事實，亦是存在的危機。事實是生活在後現代的人，不管中國、美國，還是香港，基本上對歷史的記憶愈來愈短，因爲跟生活沒有關係，因此五四和唐代對他們來說都差不多……倘若在課堂上教授文學眞能發揮作用的話，最大的作用就是幫助學生的文化記憶甦

醒，因爲沒有記憶的人將會非常悲慘……」

李歐梵教授在九四年九月四日香港《信報》接受訪問時，非常語重心長的講了以上一番話。

患上歷史癡呆症的香港電影遠征台灣，遠征大陸，遠征東南亞，遠征全世界的華埠，影響極大極深，癡呆症就會像瘟疫一般傳染全球華人（特別是大陸觀衆，他們的文化水平很低落），海峽兩岸三地的歷史意識將會崩潰，華人的「文化身份」（Cultural Identity）將會死亡。

死亡是自我的消失。但自我是甚麼？那是我們記憶中所有東西的總和，而忘記其實是生命中恆久存在的一種死亡形式。我們後現代人忘記得太快，所以「死亡」得更快。

舊歷史主義者也好，新歷史主義者也好，請不要容忍香港電影對歷史作過渡的胡言亂語，救救大家的文化記憶，讓我們能夠生存得長久一點吧。

注釋

1. 楊明昱，《黃飛鴻II——男兒當自強：武術再現的政治》，《海峽兩岸電影學術交流研討會論文集》，第98頁。輔仁大學大衆傳播系，台北，1993。
2. 吳昊，《香港電影民俗學》，第147頁。次文化堂，香港，1994。
3. 畫册編委會，《北京風波紀實》，第1頁。北京出版社，北京，1993。

4. 陳淑銖，《李鴻章——晚清政治靈魂人物》，第110頁。幼獅文化事業公司，台北，1990。
5. 《古今談》編委，《古今談》月刊，137、138期，第39頁。藝文誌文化事業公司，台北，1976。
6. Norman K. Denzin. *Images of Postmodern Society, Social Theory and Contemporary Cinema.* Preface VII, Sage Publications. London, 1991.
7. Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics,* p.25. Princeton University Press, Princeton, 1991.

參考資料

1. 羅香林，《劉永福歷史草》。正中書局，台北，1957。
2. 陳淑銖，《李鴻章——晚清政治靈魂人物》。幼獅文化事業公司，台北，1990。
3. 輔仁大學大衆傳播系，《海峽兩岸電影學術交流研討會論文集》。輔仁大學，台北，1993。
4. 知識出版社，《中國近現代史大事紀1840-1980》。知識出版社，上海，1982。
5. 《古今談》編委《古今談》月刊，137、138期。藝文誌文化事業公司，台北，1976。
6. 李時岳，《近代中國反洋教運動》。人民出版社，北京，1958。
7. 夏家駿，《清代中葉的白蓮教起義》。中華書局，北京，1974。

8. 吳昊，《香港電影民俗學》。次文化堂，香港，1994。

9. F. Barker, P. Hulme. *Postmodernity and the Rereadings of Modernity*. Manchester University Press. Manchester and New York, 1992.

10. Frederic Jameson. *The Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review 146, 1984.

11. Norman K. Denzin. *Images of Postmodern Society, Social Theory and Contemporary Cinema*. Sage Publications. London, 1991.

12. Brook Thomas. *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*. Princeton University. Princeton, 1991.

13. David Goodman. *Postmodernism and History*. American Studies International, October 1993.

14. Madan Sarup. *An Introductory Guide to Post-structurism and Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf. New York, 1993.

15. Peter Bogdanovich《John Ford》. *Studio Vista*. London, 1967.

黃飛鴻之英雄三變

一九七七年，《黃飛鴻》電視劇集復興了黃飛鴻傳奇，當時我是擔任劇本審閱和編劇的工作，有幸參與黃飛鴻傳奇的英雄三變歷程，很值得回憶。

在六十年代末，粵語片式微，關師傅的黃飛鴻正處風雨淒迷苦況，再也活不成了。粵語片明星無法適應影業瓦解，有提早退休者，有移民者，亦有加入電視工作者。於是，一個遲來的興奮消息：關師傅靜極思變，東山復出，替無線試拍十三輯《黃飛鴻》電視劇集。編導班底由蔡繼光（剛從美國唸完電影系回港）掌旗，編劇有黃百鳴（當時他是話劇發燒友）和黎偉民（中大歷史系同學），助導有高志森（剛中學畢業）和黎永強（無線藝員訓練班，後來做了關師傅徒弟）。

那時我試圖搜集資料，認識黃飛鴻生平事迹，竟發現線索不多，以朱愚齋著《嶺南奇俠傳》所記較爲詳細可信。二十年代朱愚齋在港拜師林世榮（黃飛鴻大弟子）學藝，耳聞目染黃之傳說，戰後在《工商日報》撰寫《黃飛鴻傳》，揭起了傳奇的序幕。未幾，鍾偉明在香港電台講演陸阿采（黃飛鴻師傅）和少林拳勇的故事，掀起了武俠技擊功夫潮流。一九四九年，首部黃飛鴻電影（《黃飛鴻正傳之鞭風滅燭》）面世，開始偉大的傳奇。

關於黃飛鴻的眞人，從零碎的資料整理出來，我還是知得很少。我只知道他曾經在「黑旗將軍」劉永福麾下做過教官，又做過廣州的民團總教練（因清末治安敗壞，民間組織武裝部隊自衞），他有些徒弟爲反清革命奔跑，有些徒弟南來香港設館。有一年黃飛鴻因香港寶芝林分店被踢館，他南來坐鎭，血戰大笪地，打死了人，急遁回廣州。一九二四年商團作亂（政府強迫民間自衞團體解除武裝而引起反抗），寶芝林被燒，未幾黃飛鴻逝世了，而遺孀莫桂蘭來港設醫局。後來莫桂蘭憶述當時寶芝林燬於火，生活非常潦倒，靠徒弟籌錢才能殮葬黃飛鴻於廣州觀音山上。（我在一九七八年第二屆香港國際電影節粵語片回顧的特刊裏寫過有關黃飛鴻的生平事迹）

這些有限的資料，我的《黃飛鴻》電視劇，甚而十年後徐克的《黃飛鴻》片集，都靠此而反覆地大做文章。而且，憑這資料，你可界定黃飛鴻是英雄還是狗熊呢？起碼，我不能了。

其實，電影的特性，尊・福（John Ford）一九六二年的西部片《雙雄伏霸記》（*The Man Who Shot Liberty Valance*）說得清楚，被市民視爲英雄伏霸的議員Ransom Stoddard向記者回憶過去的「英雄」事迹，揭露當時決鬥，是好友在暗處飛來冷槍助他殺敵，傳說破滅了，記者後來問編輯怎辦，編輯卻肯定的說：「When the facts conflict with the legend, print the legend.（當史實與傳說不符合時，刊出傳說。）」

所以，我認爲毋須斤斤計較黃飛鴻的眞人與銀幕上的傳說，因爲電影偏愛傳說。

一個傳說英雄前後可蛻變三種形象，橫跨半個世紀的黃飛鴻電影（加電視），正好實證了英雄三變。

第一階段，傳統英雄（如果劇終時死亡，就是悲劇英雄），社會仁義道德的保衞者，粵語片時代的黃飛鴻，正義凜然得來而又封建，很符合五十年代和六十年代初期香港社會的守舊民智，屬於傳說英雄的「古典主義」了。

第二階段，反英雄，他漠視封建制度挑戰傳統（如果搞笑手法處理，可稱喜劇英雄），就是七七年黃飛鴻電視劇集帶起的，我們將黃飛鴻與中國動盪的現代史拉在一起，描寫他的徒弟如何對抗帝國主義侵略、北伐反英，甚而參加五四運動，投身革命洪流（關師傅曾爲此不滿而鬧意見）。但在當時香港學生運動（由保衞釣魚台到中文爲法定語言等）此起彼落，香港新生代反殖民地建制，追尋自己的文化身份的熾熱的歷程中，我們的創作路線是正確的。幾年後，成龍拍《醉拳》演少年黃飛鴻，帶出了喜劇英雄形象，充滿着香港七十年代那種投機取巧的資本主義精神，怎樣練精學懶，一朝得意語無倫次。（可參考拙作〈功夫喜劇：傳統、結構、人物〉——收錄於《香港電影民俗學》）以上兩種手法，革命也好，搞笑也好，仍殊路同歸，把這個傳說英雄推向「現代主義」了。

第三階段，戲謔英雄（Mock Hero），末世的震撼，失去一切意義，對這個城市的腐敗已感厭惡而又無能

關德興飾演黃飛鴻之《古寺救情憎》

李連杰飾演黃飛鴻之《獅王爭霸》

爲力，甚至質疑自己的存在，最是無可奈何，這是傳說英雄的「後現代主義」了。由徐克的《黃飛鴻》片集所掀起的，這黃飛鴻是思想混亂的，他夾在華（中）洋（英）奸人之間——後過渡期的香港人處境，他搞不清要打還是不打，要愛還是不愛，他的扇子初時寫着「不平等條約」，後來寶芝林失火，殃及扇子，燒了「不」字，變成「平等條約」。這種自相矛盾在《黃飛鴻之獅王爭霸》更清楚，黃飛鴻的獅出生入死拚鬥，使盡平生絕學，技壓羣雄，奪得獎牌，豈料消息傳來，八國聯軍已打入京城，他喟然嘆曰：「贏得一個獎，輸了整個江山。」非常精警的一句，比海明威的「勝利者一無所獲」更加虛無百倍，更加動人心魄，這是後現代主義式的震撼了。戲謔英雄可以是一本正經的（徐克版），也可以是非常無厘頭的（諸如《黃飛鴻笑傳》之類），但我總覺得，當一個英雄經歷三個形象的蛻變，他的傳說功能、他的時代意義也應該告終。所以，戲謔英雄的處境最慘，因爲他屬於英雄的完結篇。

安息吧，黃飛鴻！

香港第三級電影的反社會情意結

一

一九八八年十一月十日，香港實施電影三級制，將第三級電影限定是「只准上映給年滿十八歲的人士觀看」。

在過去，香港的電影檢查是嚴厲萬分的，片子經常慘受剪刀虐待才得機會放映，但實施三級制之後，那些「軟性色情」、「恐怖暴力」的電影都能夠放映，「有關虐待狂、被虐狂、使用容易得到的武器（例如廚房用刀）的鏡頭，以及有關性快感和使用不尋常方法傷害他人的暴力場面」①，都不再視爲禁忌。這可以看作是香港政府在九七過渡期對傳媒的豁達表現，容許大家體驗一下電影表達方式的「民主自由」。

於是，香港的第三級電影也就應運而生了，通常是小規模獨立公司，極低的成本，不見經傳的編與導，半紫不黑的男女演員，用很少的工作日，匆匆的拍好（通常拍電影，時間等如金錢），排在非黃金檔期，竟然殺出血路，在票房上闖出生天，例如葉玉卿的豔情作（《卿本佳人》、《我爲卿狂》）、變態凶殺片（《羔羊醫生》）、古裝神怪（酷刑）色情片（《聊齋豔談》、《滿清十大酷刑》）、鍾淑慧的奇案片（《孽殺》、《弒兄》）等，都

令投資者大有斬獲，更令台前幕後影界人士見獵心喜，於是在一九九三至九四年間，掀起了第三級電影製作的高潮。

第三級電影，粗製濫造，但充滿着激情和怒火。這其實是一羣被觀衆（社會）遺棄的人（編導演），咬緊牙關鋌而走險的叛逆表現：遭觀衆冷落的男女演員，被迫走邪門，一脫求生；遭主流電影閉門不納的編導忿而接受低微的薪酬，偏鋒狎邪的題材（縱慾性交、變態殘殺），務求語不驚人死不休……這裏有着強烈的末世感，有着九七期近香港人無助地困囿於兩個強權（中國和英國）底下的怒意，充滿着反社會制度的情緒。

二

第三級電影反映一個現象：「香港作爲國際大都會」觀念的破落。

國際大都會，Cosmopolis，一個「大同世界」，宏觀的看，這是一個大都會，能夠容納國際人種和平共處，而微觀的看，當然社會階級融洽，安居樂業，夜不閉戶。

很古老的希臘觀念，世界是由兩種秩序管轄：第一種，「自然秩序」（等如中國的「天道」），四季遞嬗，潮漲潮退，月圓月缺，主宰着萬物生長盛衰，希臘語就是Cosmos；第二種，「社會秩序」（等如中國的「人道」），官僚組織，水利灌溉，分工合作，決定農忙農閒

生活進步，希臘語就是Polis（亦是政治，Politics的語源）；兩個秩序的結合，才可能有Cosmopolis的完美體出現。

「很多文化都夢想着自然秩序和社會秩序得到全面的和諧協調，達成天人相應之境界」②，而香港在八十年代初期正處於國際大都會的酣夢之中，對外則大量接收越南船民（認爲能做到國際民族調和），對內更致力興建公共屋邨（認爲能緩和階級矛盾及達成安居樂業）。結果弄巧反拙，難民營風波不絕，公共屋邨淪爲罪惡天堂，非但Cosmopolis的理想無法實驗，還加深了香港人的困獸痛楚。

天（九七大限）人（安定民生）不相應，千多年來的人類文明夢想再一次破滅了。

是兩部第三級電影引發我對Cosmopolis觀念的反思，它們是《屯門色魔》（導演查傳誼，一九九四年）和《弱殺》（導演鄧衍成，一九九四年），題材都是來自社會現實：冷血色魔禍害公共屋邨，發生連環姦殺案，令到屋邨居民人人自危，不再守望相助，甚至連警察都不信任，徹底的社會解體。

《弱殺》是把握了恐怖片的構圖美學，將黑夜的污穢屋邨通道拍成一重重的地獄深淵，在那裏人性沉淪，牆上還投映着人性的醜惡黑影，再加上野獸般的沉重呼吸聲和凶殘吼叫聲，已構成了電影的喻意：屋邨噩夢開始。

《屯門色魔》雖不及《弱殺》擅於把握電影語言，但

依然有一段具震撼性的鏡頭：色魔在二樓通道上姦殺垂死掙扎的婦女，而下面卻見兩名晨運客在優閒的做早操，這顯然是對破落的社會秩序作深刻的諷刺了。

三

「公共屋邨時常發生盜竊、風化等案件，被人視作罪惡溫牀……公共屋邨的設計，不少是存在着安全問題的，除了氣窗可導致偷窺、偷竊、爆竊、騷擾，甚至縱火等罪行外，某些樓梯間的光井玻璃，更是小孩的奪命陷阱……」③

「電梯大堂之燈光陰暗，往往使空置單位及角位成爲匪徒藏身黑點，使夜歸居民防不勝防。」④

「公共屋邨的電錶房常被批評爲藏污納垢，因爲有不少不法份子會匿藏在內吸毒或從事其他非法勾當。」⑤

公共屋邨的夢魘開始：

《屯門色魔》

（查傳誼導演，陳國邦、李家聲、張睿玲演出，一九九四年）

警匪鬥智的敍事方法，探長在敵意的環境下（屋邨居民不信任）生擒色魔——一個孤獨的心理受損的男人（平生給三個女人出賣）。片子頗多「新聞片」式寫實鏡頭，技巧過時。

《吸血貴利王》

（林慶隆導演，黃秋生、黃子揚、吳啓華主演，一九九四年）

用喜劇手法處理屋邨發生的人間慘事，邨裏竟然住有少林和尚、提早自精神病放監的「雨夜屠夫」變態連環殺手，後來他們協助一名貨車司機復仇，打敗無惡不作的高利貸黑社會惡霸。充滿無政府主義鬧劇色彩、末世的歇斯底里情緒。

《弱殺》

（鄧衍成導演，鍾淑慧、盧敏儀、吳毅將主演，一九九四年）

偷師自美國B級恐怖片，氣氛營造甚佳，色魔變成打不死的妖怪。公共屋邨接二連三發生姦殺案，區內「庇護工廠」的弱智者被歇斯底里的居民當爲「代罪羔羊」，但情節作驚慄片式扭轉，正人君子的工廠導師（社工）突然揭露眞面目，強姦弱女，與女社工在工廠內作困獸鬥。

公屋困獸

（鏡頭元素），黑夜、電梯、空置房間、長通道、雜物房、電錶房、梯間暗角，全都淪爲人間地獄；吼叫聲、慘叫聲，色魔是困獸，受害者也是困獸。

精神分析

（佛洛伊德），《弱殺》是一個末世者的心魂掙扎，社工導師（超自我）沉淪爲色魔（原我），這是天道人道

的同時崩潰。

《吸血貴利王》的自我掙扎是鬧劇式逆轉，「超自我」（少林和尚和「放下屠刀立地成佛」的屠夫）教唆自我以暴易暴，淪爲「原我」。

《屯門色魔》以探長作爲超自我，狠狠的批判着作爲原我的色魔，似乎還在努力的維護着破落不堪的天人秩序了。

警察制度的破落

大部份的第三級電影都表達對香港警察不存好感，用盡各種手段嘲笑他們無能，描寫他們暴戾。

《赤裸狂奔》名句：「差佬靠得住，豬嗰會上樹。」

《羔羊醫生》「雨夜屠夫」連環殺手在警察派出所門前殺人。

《人肉天婦羅》，警察破案，純靠嚴刑迫供，還自嘲的說：「有事就差人，冇事就衰人！」

《香港姦殺奇案》，洋警官陷害好人，縱容手下毆打及強姦。

《沉默的姑娘》，女警官慘遭色魔玩弄，結果遇害。

《攞命哥羅方》，警司粗言穢語，警方的犯罪學家也是心理變態，自作聰明的警探給色魔迷（雞）姦，全片可以列爲「警察無能大全」（滑稽版），其中名句：「差人唔抄牌冇乜好做。」

《屯門色魔》，屋邨女人個個自危，都表示對警察不

信任：「信唔信差人？我覺得佢哋好似冇做過嘢！」

總之，成龍式英明神武的「警察故事（神話）」，在第三級電影裏是蕩然無存的。

警察只是普通人，亦有軟弱的一面，《屯門色魔》有一段好戲：女幹探假扮夜歸女子引誘潛伏屋邨的色魔亮相，差點喪命，事後恐懼之極。它罕有地告訴我們：警察是很平凡的。

四

反社會，第三級電影的普遍情緒。

除了諷刺警察無能之外，它對司法制度也同樣不信任，例如《弱殺》明顯地指出法庭縱容了強姦犯，而《溶屍奇案》甚至有場面嘲弄陪審團胡亂判案，其中一女陪審員極想草草完事，嚷着：「我患了乳癌！」

亦反機構，特別那些渲染「辦公室性愛」的軟性色情三級片，總愛將大機構的高級行政人員描寫成色魔淫蟲，挖出大機構背後的骯髒史，更反知識份子，認爲他們只懂在名利場上打滾，是非不分（《我爲卿狂》、《卿本佳人》）。

大部份的第三級電影都講述家庭解體（家庭是社會的最基礎）：

《孽殺》，女兒被父親強姦，結果恨極惱極，殺父之後，更殺死其他家庭的成員。（眞實案件）

《弒兄》，弟弟無法忍受殘暴的哥哥虐害家庭，聲言要替天行道，結果乘其兄入睡，把他打死。（眞實案件）

《人肉天婦羅》，妻子發現丈夫養情婦，因妒成恨，怒殺情婦，更燒屍炸肉。（眞實案件）

《弱殺》，色魔的童年陰影，母親通姦，父親揭破，互相殺害。

《二奶村之殺夫》，妻子發現丈夫在大陸娶二奶，憤然手刃丈夫。

《香港姦殺奇案》，強姦犯少時失去家庭溫暖，給父母遺棄，更遭洋警官欺壓，最後忍無可忍，狂性大發。（眞實案件）

沒有家庭，沒有社會，這是一種孤獨電影（Cinema of Loneliness）。《屯門色魔》和《弱殺》有相似的地方，都明確地描寫人淪爲孤獨困獸，希望透過暴力與外界溝通。

還有一部《四級殺人狂》（侯永財導演，吳家麗、吳大維、徐濠縈主演，一九九四年），試圖努力地把（殺人）孤獨拍成風格（淒迷的低調攝影、頹廢的美術指導），可惜流於造作，弄巧反拙。

第三級電影往往都是精神錯亂的，在敍事上經常沒有一致風格，可以由現實發展爲超現實，反映其情緒不定，尤其往往從悲劇淪爲鬧劇，極度歇斯底里。

最顯而易見的例子，《弱殺》最後一部份，法庭判強姦犯無罪，弱女哀傷，色魔突然獸性大發，把自己剃光

頭，誇張的吼叫，對着鏡頭怒目圓睜，突然掉轉身驅，翹起屁股向着觀衆，既恐怖且滑稽，較早前的悲劇性煙消雲散，轉瞬變化爲鬧劇，讓觀衆看得又發笑又尖叫。類似的手法在美國B級恐怖片中屢見不鮮，例如《猛鬼街》（*A Nightmare on Elm Street*）片集。

取笑人性淪爲獸性，這種鬧劇可以稱作「動物喜劇」（Animal Comedy）。

《攞命哥羅方》（王英杰導演，連偉健、李妙儀、潘德詮主演，一九九五年），探長與色魔的關係，十足卡通片裏的小豬與豺狼，胡亂的糾纏着，最後小豬難逃狼吻——色魔迷（雞）姦探長。

《沉默的姑娘》（陳勳奇導演，袁詠儀、金城武、邵美琪主演，一九九五年），是三隻小豬（女殯儀化妝師、女律師、女探員）試圖擊殺豺狼（色魔）的動物喜劇。

《吸血貴利王》將慘絕人寰的事情（高利貸逼良爲娼，放火燒屋，孩子毀容），改變爲惹笑的鬧劇，把暴力卡通化。

動物喜劇，末世的一種戲劇表現形式，「當一個時代，文明行爲的約束性受到考驗，它就會產生。」⑥

沒錯，當Cosmopolis觀念崩潰，人類文明行爲失去約束性，無政府主義的動物喜劇抬頭，而第三級電影也就把它接收過來了。

注釋

1. 《成報》，1988年9月10日，香港。
2. Stephen Toulmin. *Cosmopolis—The Hidden Agenda of Modernity,* p.67. The Free Press. New York, 1990.
3. 《天天日報》，1987年1月20日，香港。
4. 《香港商報》，1993年9月27日，香港。
5. 《新報》，1994年3月17日，香港。
6. William Paul. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy,* p.94. Columbia University Press. New York, 1994.

參考資料

1. 香港影業協會年鑑小組，《香港電影》1991，1992，1993，香港影業協會，香港。
2. Stephen Toulmin. *Cosmopolis—The Hidden Agenda of Modernity*. The Free Press. New York, 1990.
3. William Paul. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. Columbia University Press. New York, 1994.

香港動物喜劇電影（一九六七～七零年）試探

一

「所有動物喜劇的敍事法，都是在取笑着獸性潛藏於人性，而當獸性爆發，人就淪於亂，一發不可收拾了。」①

古老原始的「動物喜劇」（Animal Comedy），在六十年代捲土重來，令一向保守的粵語片突然性開放，那些《怪俠一枝梅》（一九六七年）、《怪俠三戲胭脂虎》（一九六八年）、《餐搵餐食餐餐有》（一九六九年）、《得咗》（一九六九年）、《七擒七縱七色狼》（一九七零年）、《橫衝直撞七色狼》（一九七零年）、《三角圓牀》（一九七零年）、《一代棍王》（一九七零年）等，推銷色情笑料，迎合低下層階級觀衆，正好與當時意大利的鹹濕笑片和英國《……嬉春》（*Carry On.....*）片集遙相呼應，聯成動物喜劇陣綫，尤以荷里活叫好叫座的無政府主義《風流軍醫俏護士》（*Mash*），掀起最高潮，蔚爲奇觀。

動物喜劇最早可追源到希臘喜劇大師阿里斯托芬（Aristophanes 450～385 BC），他目睹當時（公元前

三百年）希臘內憂外患，戰爭頻生，人性在亂世已沉淪爲獸性，反映在他的喜劇人物裏就是充滿着人獸混合體，後來人更要變成鳥才可追尋到和平與愛的烏托邦。動物喜劇在伊索（Aesop）和他的四百個寓言，又是另一氣象，在動物身上反映人性弱點，是前佛洛伊德時期的文學，罕見地把人性世界和獸性世界拉得如許的接近。

動物喜劇，是亂世產品。六十年代中期香港危機重重，社會貧富懸殊，商業惡性競爭，六五年地產低潮銀行擠提，六六和六七年爆發暴亂，而在危城之下人心惶惶，性慾也就特別旺盛（人在危機中發揮傳宗接代的動物本能），社會上千奇百怪的性玩意出現（《得咗》的人體寫生和女子摔角、《怪俠三戲胭脂虎》的裸女擦鞋等都由當時新聞事件改編），在焚城慾火中，粵語片的第一代鹹濕喜劇（一九六七～一九七零年）產生了。

二

「古老喜劇，情節很鬆散，片段式的，多以人物之間或集團之間一連串的競賽或鬥爭開展故事。在動物喜劇裏，競賽感是特別重要的，勝者爲王，敗者爲寇。」②

動物（古老）喜劇和人文（新派）喜劇有極大分野，就是在處理男女關係上了。動物喜劇純屬禽獸式性慾追逐：男的對女的有性無愛，千方百計追上牀第，達成動物交配。但歷經社會進化、道德禁制，新派的愛情喜劇取而

代之，發展出荷里活浪漫公式：「男的邂逅女的，男的失去女的，男的得回女的。」典型的愛情長跑，男女關係含蓄而充滿性禁忌。

相信，還原動物喜劇的經典之作首推《七擒七縱七色狼》，其敍事特徵有絕對代表性：

・把《雪姑七友》的童話置進佛洛伊德的慾念世界。

・七個男人性競賽，互相鬥法，互相出賣，目的想佔有性感狄娜的肉體。

・七色狼有性沒愛的獸慾是在宣佈着亂世香港傳統的社會價值和道德崩潰。（色狼語錄：「咁多人追一個女仔喺道德上係唔啱嘅……不過，冇我份呀，咁又唔濟嘢！」「如今流行換妻遊戲嘛！」）。

・但七色狼陷進昆蟲交配行爲的命定主義處境，那些雌性昆蟲如黑寡婦蜘蛛、女皇蜂等，在交配過程中殺害雄性。（片中李香琴替狄娜說話：「做女人咁易俾男人征服咩！」）結果男人們損手爛腳，都做了犧牲品。

・可惜在那個尚未開放的年代，撥亂反正，恢復傳統社會（兩性）關係和道德秩序在所必然。七個猥瑣男人之中要有一個（較爲忠實戇直者）奪得美女肉體，在兩性爭雄中佔回上風，《七擒七縱七色狼》和《橫衝直撞七色狼》都要如此結局，以滿足男性爲主觀衆的慾望。更肯定的結局當然是《怪俠一枝梅》和《怪俠三戲胭脂虎》，由女人掌權的犯罪集團和色情集團都無法抵擋獨來獨往的一枝梅（男人一個）。

很容易解釋的現象，香港電影一直是由男性生產和控制的，電影的笑料毫不例外，更甚者，動物喜劇的觀衆皆以男性爲主，所以由笑話到情節都是男性中心和取向，亦呈現着很強烈的反女性的趨勢和意圖，而這是毋須質疑的。

三

「動物喜劇的人物主要以性慾作界定。男人參加王老五派對，當然難所避免地獨孤一味的想着性愛，但在這些電影裏竟連中學生都想着性愛，大學生也想着性愛，還有性愛夏令營、性愛鄉村俱樂部、性愛工人、性愛軍佬、性愛學警，甚至性愛集體農場，簡直無性不歡。在動物喜劇裏，人類只一廂情願的想着性，他比動物更爲動物，最諷刺，動物卻在想着食物，而非性愛。」③

《一代棍王》有一場點題戲可闡釋上文：高佬泉提刀摸入睡房，見譚炳文正俯卧，被窩有物蠕動，誤以爲他與狄娜偷情（稍前時刻狄娜曾入房色誘譚炳文），正想手起刀落，豈料被內鑽出一隻鴨來——牠因找尋食物，鑽進被內，竟差點死於刀下。人只想性，動物卻想食，很諷刺吧。

「無性不歡」，動物喜劇的最重要母題，有必要再看清楚點：

男性集團尋春

尋春集團的社會結構不同，所衍生的題旨也有所不同，例如政客和有錢佬沉迷裸女擦鞋性玩意，淪爲「私寶」性奴隸樂不思蜀（《怪俠三戲胭脂虎》），例如鹹濕經理及部屬圍繞偷情圓牀玩色情攝影，醜態畢露（《三角圓牀》），明確地譏笑從政／爲富不仁在亂世香港。

七個低下層猥瑣男人競賽追女仔（肉體），非但沒加以鞭撻，更處理得趣味橫生（《七擒七縱七色狼》和《橫衝直撞七色狼》，只有此二片是強調競賽），甚而七色狼爲美色反目成仇，仍惹人同情（《橫衝直撞七色狼》）。

期限界限

期限（Deadline）的設計是必要的，能使追女（體）競賽增加緊張，《七擒七縱七色狼》限定每人入狄娜房一夜（由晚上十時到早上六時），加強心理壓力，使色狼的失敗感更慘烈。

界限（Boundary）在動物喜劇裏很重要，動物多是集團式羣居，動物喜劇人物也不例外，他們共住一層公寓（《餐搵餐食餐餐有》）、共住一層木樓（《七擒七縱七色狼》、《一代棍王》）、共住天台木屋（《橫衝直撞七色狼》），因有陌生人越界而至，破壞生態和生理平衡，慾火焚身，互相衝突頻生。

越界的喜劇式表演就是摸房——偷摸進睡房，藏身衣櫃（《一代棍王》），躲進牀下底（《餐飲餐食餐餐

有》），摸進浴室窺浴（《怪俠一枝梅》、《怪俠三戲胭脂虎》）。

在傳統中國民俗，越界重視隆重儀式，例如三牲厚禮進廟酬神，或者儀仗花轎迎閨女出閣，所以不難想像七色狼跨進狄娜睡房之前如臨大敵做足準備：炆牛鞭，燉水魚，選時辰，養精蓄銳，磨拳擦掌，摸房洞房。

窺浴濕夢

偷窺美女出浴成爲必須要的場面，而且安排集體窺浴（《七擒七縱七色狼》），因爲觀衆進戲院看鹹片，等如在做着集體濕夢，被偷窺對象發現，就會給泡泡浴水撥得滿身滿面，這是意淫的「濕」（《怪俠一枝梅》、《三角圓牀》、《七擒七縱七色狼》）。

玩死動物

動物喜劇一向淪於無政府主義，獸性掩蓋人性，純潔的動物在淫邪的人類手上，「無啖好食」，走投無路，甚且壯烈犧牲（近乎卡通片式毀滅——滑稽而殘暴）。畫眉鳥慘被燒來當禾花雀吃掉（《餐搵餐食餐餐有》），因覓食誤闖被窩的鴨差點死於捉姦者刀下（《一代棍王》），和平鴿被趕盡殺絕鑽入女人裙底（《得咗》），水魚被燉之前還譏爲「軟綿」（影射男性生殖器官，《七擒七縱七色狼》），「眼光光，燉禾蟲」（譏笑男人性慾高漲但沒得發洩，《七擒七縱七色狼》），「（台山口音）隻雞爽

唔爽？」（狎妓的相關語，《怪俠三戲胭脂虎》），「炒魷魚（革職的意思）呀，落多啲薑，唔係好腥㗎！」（《怪俠三戲胭脂虎》），「老細吃處女雞」（《三角圓牀》）。

相反，動物本身卻是單純的，帶給人類希望的，例如啞巴狄娜給狗拉脫裙子，嚇得叫出聲，可以說話了（《得咗》）。

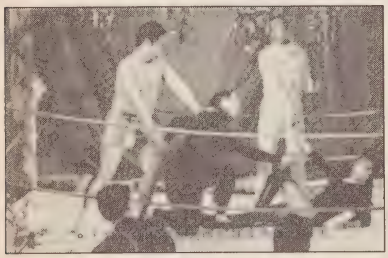
性拜物狂

狄娜，性拜物教的女神，力戰七色狼的性鬥士（《七擒七縱七色狼》、《橫衝直撞七色狼》），「太空天使」阿伯殺手，超級奶媽（《得咗》，高魯泉曰：「奶媽呀？認眞好奶都有呀！」其後，超齡白癡仔指着她的胸：「我要食奶奶呀！」），滿足偷窺狂的半裸睡美人（《餐搵餐食餐餐有》）。

牀是性拜物教的祭台，美女雙掌合十跪在偷情圓牀上禮拜（《三角圓牀》，其中語錄：「瞓喺粉紅色圓牀，發粉紅色嘅夢，一生都在粉紅色之中。」「圓牀似個錢罌」）。

男性器官崇拜，點題作《一代棍王》，把男性器官誇大。廣東俗語稱男性器官爲「棍」，片中一代棍王是叫做嚴（嫌）人長，「條棍稱霸光雅里」（舊時廣州的男同性戀者愛集中在橫街光雅里活動），誇大之外還要諷刺式誇張，棍王原來是個矮子（又是雪姑七友人物），「自我肥

1969年，狄娜在麗的電視主持一個綜合遊戲節目《得咗》，及後，片商以此為名，請她主演了一部嬉春電影。



電影《得咗》部份劇照。

女出世後，已封咗條棍（鏡頭轉向其貌醜惡妻——封棍原因）。」

四

「動物喜劇，是一個時代在考驗人類文明行爲的制約的產品——但在這個考驗的過程（已經常撕破既有的制約），這些電影差不多無可避免地（而大部份都是不知覺地），最終要建立起自己的新的制約了。」④

我一直在強調，動物喜劇是一種亂世的戲劇表現形式，我國最精采的寓言（一個類型的動物喜劇）都是產生在春秋戰國及秦漢亂世間，例如《莊子》中的寓言，《蝸角之戰》，寫小小蝸牛角上竟存在着兩個國家，更誇張者，「時相與爭地而戰，伏屍數萬」，反映戰國時代諸侯不斷發動戰爭的現實，更譏諷我們人類其實很渺小，自以爲是，非但毫不偉大，甚而小得在蝸牛角上便可「伏屍數萬」之可憐。

每當一個時代，文明價值和社會制約受到考驗和面臨崩潰，動物喜劇就會應運而生。

雖然大多數的動物喜劇都是無政府主義的、亂搞一通的，感染着時代的震撼性，但有時也都會不知不覺地試圖找尋一些新的價值觀念和道德制約……

六十年代末期的香港已開始在紛亂中復甦，痛定思痛，工業也要起飛，人們需要一種新的社會指引和價值觀

念，在《餐搵餐食餐餐有》結尾時，便有一首精采的《戒十窮》歌，要我們：(1) 戒打官司；(2) 戒迷賭博；(3) 戒吸毒品；(4) 戒迷女色；(5) 戒大食懶；(6) 戒死充面子；(7) 戒傻頭傻腦；(8) 戒玩物喪志；(9) 戒吃女人飯；(10) 戒好睡懶做。

戒掉以上的「十宗罪」，然後，大家加入工廠大軍，自食其力，建設香港。

其實早在一九六六年拍攝的《老夫子三救傻仔明》，沈殿霞已經常提醒大家投資開設山寨製衣廠了，而當一個撈女被恩客拋棄生計頓成問題，肥肥教她從良車衣。

香港的美好前途就在眼前了。

六七至七零年的動物喜劇電影，仍是一片處女地，很值得一再探究，我總覺得它們對後來的許冠文喜劇、新藝城喜劇、王晶的追女仔喜劇都有很明顯的影響，且留待日後慢慢發掘出來吧。

注釋

1. William Paul. *Laughing Screaming： Modern Hollywood Horror and Comedy,* p.93, Columbia University Press. New York, 1994.
2. 同上，p.87.
3. 同上，p.110.
4. 同上，p.94.

參考資料

1. William Paul. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. Columbia University Press. New York, 1994.
2. Michael Mulkay. *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Polity Press, Oxford, 1988.
3. Albert Cook. *The Dark Voyage and The Golden Mean, A Philosophy of Comedy*. The Norton Library. New York, 1966.
4. 陳蒲清，《中國古代寓言史》，湖南教育出版社，湖南長沙，1983。

青春的傳奇

——一九六五～六九年粵語片偶像札記

六十年代香港社會面臨新舊交替激烈變動，而電影既是政治社會文化的產品，也隨着大氣候而起着變化。

一九六一年香港政府委任郭伯偉爲新財政司，開啓了經濟上的放任自由政策和不干預主義時代，刺激起惡性商業競爭，和不擇手段的冒險投資，令到社會關係陷於混亂。而一九六一年的人口普查發現在三百萬人口中，竟有超過一百三十萬人是十五歲以下，可見戰後一代已經成長，他們所追尋的文化和娛樂都與上輩有所不同，他們更對罔視青年教育福利的殖民地政府毫無好感，其怒意亦在六六年和六七年兩次暴亂中爆發。

「青年人的不滿現狀，反叛家庭與社會，由蠢動躁動而至暴動，成爲六零年代的突出現象。」羅卡在《五、六十年代看香港電影的過渡》指出。①

特別六五年之後，全世界的流行文化都趨向年青時髦和情緒宣泄，而香港的粵語片和明星都感應着時代的呼喚，走向「青春化」了。

也許，六四年中聯公司的《香港屋簷下》（李晨風導演）在標示着新舊時代粵語片的過渡，代表着傳統粵語片價值觀念的中聯精神（強調人倫之愛，忠誠堅忍的生存）

殘留片中作最後防線，更甚者，吳楚帆看不清時代演變，給資本主義迫瘋，努力讓自己演技淪於過火（「食碗面，反碗底！」），苗金鳳還想延續舊時白燕逆來順受的苦情，丁亮正欲承繼舊時張活游的忠誠戇直，索性形象和演技大復辟，這已太不合潮流了。

實在，六四年後的粵語片，整體地在內容風格主題上都邁向新時代，反映新一代香港年青人的價值取向、生活趣味，和情緒變動，但只可惜六八年粵語片衰亡，令到轉變中的銀壇偶像和新崛起的年青代言人突然淪落，無所適從，令到青春提早地迅速地化作傳奇。不過，我依然覺得這幾個年頭的粵語片是最有趣味，最值得研究。在追看過一些片子之後，我思潮起伏，零思斷想，開始爲失落的青春傳奇寫札記了。

謝賢：浪子聖徒

六十年代文藝片的大阿哥，由《秋風殘葉》（一九六零年）的潦倒畫家演到《冬戀》（一九六八年）的傷心作家，唯我獨尊地演活通俗劇的受苦男性。一九六七年《英雄本色》開始，他使受苦變成社會性，描寫釋囚如何被社會迫害，結果替弟弟頂罪，走向殉道。一九六八年《窗》，滿身鮮血的垂死地見盲女蕭芳芳最後一面，後來把自己眼角膜換取她的重見光明，還有最後一句給年青人的話：「考驗一個人的勇氣，並非睇佢敢唔敢去死，而係

敢唔敢去生存。」其實，論反叛，嫌他老了點。還是愛他演潦倒演出風格，《冬戀》（一九六八年）他後來窮到連三毫子咖啡也沒錢找數，餐廳侍者很同情他：「你十多年來風雨不改在此寫小說喝咖啡，今次就由我請你喝吧！」唉，天若有情天亦老，人間正道是滄桑。

曾江：叛逆鼓手

「社會是青年人的墳墓。」曾江在《青春歌后》（一九六八年）所說的一句話，充滿着震撼，呼喚着六十年代反叛青年的心聲——快要屈死於這個不合理的社會裏。曾江的時代感在於誓不低頭，反叛到底，在《藍色酒店》（一九六八年）和《青春歌后》都執着地演一名鼓手（代表青春偶像），雖被惡人打跛手（給社會摧殘），依然咬緊牙關堅持打鼓，直到曲終人散。

呂奇：天生愛情狂

在謝賢（瀟灑）和胡楓（笨鈍）之間他顯得尷尬，太重的脂粉味使他除愛情外沒其他東西認眞。《莫負青春》（一九六七年）是他的缺點大暴露：爲愛情背棄階級（社會矛盾），生硬的歌舞，「發姣」的表情（當陳寶珠送他墨水筆）。爲愛發狂詐癲，《玉女添丁》（一九六八年）才是他的手本戲，而且是與陳寶珠才擦出的火光，也是芸芸粵語片愛情喜劇中的精采演出，罕見。

鄧光榮：王子情人

中學生鄧光榮六四年演出《學生王子》成名，但畢業後並未從影（在母校教書），一九六七年才進入影界，至今仍未擺脫「學生王子」雅號。《飛男飛女》（一九六九年）李司棋告訴他：「你是所有女孩子都會愛的大衆情人。」《瘋狂酒吧》（一九七零年）有一段充滿慾念的戲，鄧光榮袒露胸膛曬太陽，情竇初開的少女馮寶寶偷窺他的胴體，而且看得想入非非。在過去粵語片，這場面是不可能出現的，顯然情慾解放已經開始，銀幕需要一個女孩子們產生慾望的男體。

嘉玲：謎樣的女人

六十年代文藝片的大家姐，與謝賢是「天造地設」的銀色佳偶，但現實的他們並沒有結合。嘉玲有希治閣電影神秘美人的氣質：高貴、迷離、二重身份，使男人難以觸摸。在《原來我負卿》（一九六五年），她結合着貞忠與淫蕩；《肉搏明月灣》（一九六六年）正邪兩位一體；她在把握着六十年代香港資本主義社會的精神，充滿着背叛和隱瞞。

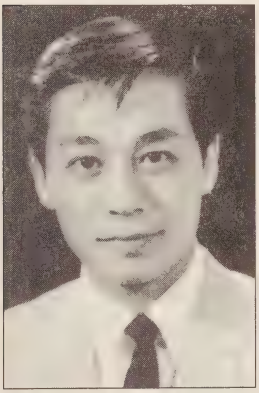
陳寶珠：招牌玉女

「Lonely boy, Lonely heart,享樂及時，青春去，一去挽不住。」《莫負青春》（一九六七年）寶珠姐姐唱出新一代的心聲。很有趣，陳寶珠是打響玉女招牌的——

嘉玲

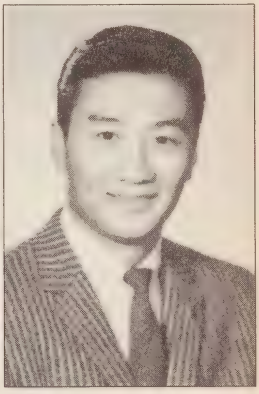
陳寶珠

蕭芳芳

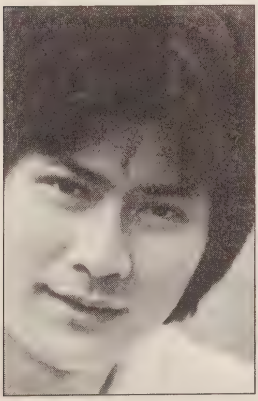


曾江

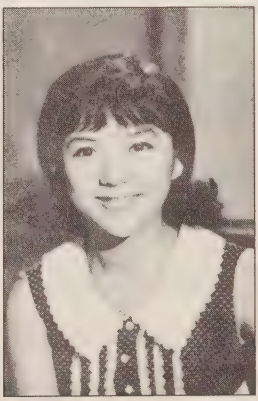
呂奇



謝賢



鄧光榮



馮寶寶

《玉女英魂》（一九六五年）、《玉女追兇》（一九六六年）、《玉女含冤》（一九六六年）、《玉女金剛》（一九六七年）、《玉女相思》（一九六七年）、《玉女飛龍》（一九六七年）、《玉女的秘密》（一九六七年）、《玉女心》（一九六八年）、《玉女添丁》（一九六八年）、《玉女癡情》（一九六八年）、《玉女劍》（一九六九年）。「最妙陳寶珠可女可男……身兼純情玉女和俏郎君的『雙性』魅力，特別吸引女影迷」②，尤其吸引大量工廠妹，她們收入不豐，階級低微，困囿於苦悶單調的生活環境，她們喜歡看寶珠的電影，也喜歡看「四毫子小說」（千篇一律的愛情通俗劇），多麼渴望自己能有千變萬化的社會身份（甚至寶珠式雙性），享盡種種愛情生活。

蕭芳芳：港產柯德莉・夏萍

曾經試過野性的呼聲：「我要坐監！」「我要報仇！」「法律只是縛束貧者和弱者！」《飛女正傳》（一九六九年），其實不屬於她的風格，只是順應當時反叛青年潮流。她「能追上香港日新月異的發展，她聰明伶俐，自小學芭蕾，一有機會便跑到外國讀書」③。當蕭芳芳在《大情人》（一九六八年）同時演兩個身份（女總裁和舞蹈家），演得維肖維妙，優雅趣致時，我覺得她正努力學習荷里活的柯德莉・夏萍，既自覺亦自戀。《窗》（一九六八年）她演的盲女在結局時重見光明，不自覺地伸手摸着自己地上的影子——多麼的顧影自憐。這是她的優點

（能捕捉個人風格），也是她的弱點（有時演技造作）。相比之下，陳寶珠沒她的複雜，所以寶珠姐姐流於老土。

馮寶寶：尷尬年華

四歲從童星做起的馮寶寶演到《飛男飛女》（一九六九年）是少女十六，面對心理生理的尷尬，她究竟應該做縱慾的飛女還是白衣少俠的《小俠白金龍》（一九六九年），簡直無法定位。《瘋狂酒吧》（一九七零年）是她最尷尬的電影，一個場面見她在窺視着鄧光榮袒露的胸膛，另一個場面慢鏡頭拍她跑向鄧光榮懷抱（一邊唱着「每天想你，晚晚單思」），前者露骨，後者肉麻。相信這是她最難渡過的幾個年頭了。

回望六五年至六九年間的粵語片和代表着時代精神的銀幕偶像，總感覺到精采絕倫，只可惜這段時間的粵語片，我嫌自己看得不夠多。札記是不需要結論的，不過，我想借用美國戲劇家田納西・威廉斯劇作《青春的甜鳥》：

「瘋狂的夢！是。生命不就是一場狂夢？
我從來沒有聽過更好的形容詞……」

注釋

1. 羅卡，《五、六十年代看香港電影的過渡》、《香港電影傳奇：蕭芳芳和四十年電影風雲》，第172頁。萬象圖書，台北，1995。
2. 石琪，《粵語青春風潮》，同上，第63頁。
3. 石琪，《粵語青春風潮》，同上，第63頁。

「六・四」後香港電影的危機意識

一

戲夢人生，往事如煙。

在回憶中，「六四」已很遙遠。不過，仍然記得「六四」給香港人帶來的震撼，是僅次於天安門上的留守者，而事發後二百多萬的香港人恍如驚弓之鳥傾巢而出，上街遊行吶喊，充滿着聲音與憤怒，而場面的悲壯，非任何電影可及也。

在其時香港主權移交的政治劇上，「六四」無疑高潮（Climax）疊起，危機（Crisis）四伏，會否引發生傳統希臘悲劇的大災難結局（Catastrophe），留給過渡期的香港人太多的懸疑（Suspense）和害怕（Fear）。而事實上，「六四」曾使香港人在極短暫的時間，充份體驗到戲劇人生的五種基本元素：喜（民主的希望）、怒（上街遊行吶喊）、哀（民主的幻滅）、樂（民運在海外延續）、恐懼（港人爭相尋求途徑移民海外）。

特別恐懼，戲劇的最重要元素（後來給荷里活電影充份利用），早在亞里斯多德的《詩論》鉅著建立理論：危機意識，恐懼之源，把危機降臨主角身上，扭轉他的好運

（Reversal of Fortune），讓觀衆看得心驚肉跳，爲其不明命運而恐懼和擔憂，爲其不幸遭遇而同情和灑淚，這戲劇也就成功了。

電影一向是政治社會文化的產品。香港電影曾失去危機意識，淪爲沒趣，那是七、八十年代香港社會邁向富裕穩定，政治經濟危機免疫，電影只顧走向歡樂，讓功夫喜劇、處境喜劇、動作喜劇等塡滿大部份銀幕，胡言亂語，內容空洞，反映港人陶醉物慾，生活安逸，看電影只求娛樂，爲了「得啖笑」。長此下去，這樣的電影是經不起時代考驗，果然到一九八八年票房亦盛極轉衰，八九年初更大幅度滑落。

在悲壯的「六四」前後，香港戲院生意淒迷，因爲政治現實遠比虛幻電影好看，從五月起天安門大舞台在傳媒廣爲傳播和渲染下，簡直好戲連場，充滿高潮，充滿危機，充滿懸疑，引人入性，觀衆每天都在追看電視（而TVB的新聞節目曾破天荒的高踞收視率榜首），甚至當時的電影工作者曾埋怨，是「六四」和電視新聞使到本來一蹶不振的港產片更陷於萬劫不復的困境。

但諷刺在於，「六四」帶給香港電影危機的同時，卻又帶給貧脊的創作精神一線「生機」，迫使頗多的編導在作品裏反映出香港的危險處境，對專制政權的恐懼，爲未來命運感到茫然，社會面臨解體，危城氣氛瀰漫，令香港電影空洞的內容多了思考層面。

二

實在，香港電影在「六四」之後變得有趣，危機意識歷久不散，危城氣氛瀰漫。

「六四」之後，很多人經歷信心的嚴重動搖，本文無必要再提了。我只想簡短的覆述「六四」後兩月港人的風聲鶴唳、四面楚歌處境，藉此加強我底香港電影危機意識的論據：

・六月五日，「恆生指數已由一個月前的高點三三二九急挫至二零九三，共跌去百分之三十七，股票市價估計共跌去二千七百億元。」①

・六月七日，「周三凌晨，數千人在九龍半島的鬧市聚集……焚燒汽車，更企圖衝進一家大陸資本銀行，與警察發生衝突，導致警方施放催淚彈驅散羣衆。」②

・六月十九日，「不同政見人士首次攜手發起，港人救港運動展開，爭取全部港人居英權。」③

・七月四日，「港人對香港經濟前景的信心，跌至『中英聯合聲明』簽訂以來的最低點，經濟信心指標過去一個月急挫十二點，跌幅僅次於八七年十月股災發生時。而有意移民的家庭亦較今年初增加了一倍。」④

・七月六日，「六四事件對工業影響調查顯示，四分三廠家考慮移民。」⑤

・七月十一日，「自天安門事件後，駐港（新加坡）專員辦事處所收到的諮詢個案激增，單在六月以內，便收

到一萬六千個諮詢，而五月只有一千四百個。」⑥

「逾萬名本港市民早上前往設在金鐘海富中心的攤位，索取移民新加坡的申請表格」，「人羣越來越多，場面越加混亂，在場的警衞亦難以控制。約在十時，SMC公司再次停止派表，羣衆鼓譟萬分，部份羣衆向前擁，推倒圍着攤位的鐵欄，衝向攤位，場面極度混亂。」⑦

・七月十七日，「六四事件令更多商人決定移民，出讓業務套現個案大增。」⑧

・七月廿四日，「在軍隊鎮壓民主運動後大逮捕高潮中被抓去的一些中國大陸人士離開監獄時，都說監獄中人滿爲患（被捕者達五千），對被捕者進行拷打和粗暴迫供。」⑨

・七月三十日，「基本法諮詢委員會委員吳康民昨批評北京方面有人有意營造緊張氣氛……鄧小平在六四事件後亦有意把氣氛緩和，但現時有些人的表現卻背道而馳，不僅針對國內知識份子，亦對香港咄咄迫人……他們背後的殺氣卻造成緊張氣氛。」⑩

一九八九年八月十三日《亞洲週刊》專論〈「逃亡潮」勢難遏阻〉，很巧妙地用戲院大火比喻香港人的驚惶恐懼：「六月四日之後的香港人，好比看見火光的戲院觀衆，不理火是否燒過來，只管奪路逃生。北京六四流血事件使香港出現空前的信心危機，更多人希望在一九九七年香港交回北京前離開，『逃亡潮』比過往任何時間更洶湧。」⑪

「危機」，社會學上說，是一種騷動，令到現存的社會秩序和生活習性失去平衡，亦在個人或團體的意識製造恐慌，它可以是「單一危機」（Singular Crisis），偶爾發生一次，更可怕者是「循環危機」（Recurrent Crisis），反覆的發生着，磨損我們的意志，在內心烙下陰影，「六四」就是了。

三

「如果中英關係破裂，香港將變成死港，六百萬人就要投奔怒海。」

香港電影的危機意識，可以由《地下通道》的一句震撼性說話開始。

果敢地以「六四」爲背景的港產片，首推《地下通道》（一九八九年製作，麥當傑導演，麥當雄和蕭若元編劇，徐錦江和吳雪雯主演，屬《省港旗兵》系列第四集），其風格很接近七十年代美國B級犯罪片，利用反社會的時事新聞借題發揮，眞假混淆，滿溢着反建制及無政府主義精神。

開場時加插天安門流血事件，二百萬港人上街遊行，深夜九龍街道騷亂等新聞片段，而人物形象亦呼之欲出，片中逃亡的民運領袖黃小慧貌似柴玲，香港「支援會」歐陽卓校長像極司徒華（只是給滑稽化），民運份子從地下通道偷渡來港就是影射當時的所謂「黃雀行動」了。香港

五名省港旗兵通緝犯打劫不成，爲錢受聘於「支援會」歐陽卓北上營救民運領袖出險，而大陸的「保衞局」人員傾巢追殺至港，竟與香港警方瞎打一場，死傷無數，導致中英兩方互相罵戰，對白火爆：

「你們把香港變成反革命基地！」

「屠殺人民的劊子手，屠夫，法西斯！」

「僞君子，帝國主義者！」

「Barbarrians，Fuck！」

「Fuck You，English！」

結果港方衡量中英關係，決意佈局向中方舉報逃亡民運領袖，和置省港旗兵於死地，劇終時民運份子逃出生天，但幾名通緝犯在香港警方亂槍之下，跳着死亡之舞，全身彈孔，典型的美國七十年代B級片的悲壯結局。

本片反映「六四」之後香港人的心理大倒退，陷入無政府主義困局：對中英雙方完全失去信念，對香港的民運團體亦不存希望，唯有同情反社會的不法之徒。

無可否認，「六四」的衝擊，迫使我們對中國歷史，對暴力與專權一再的思考，於是一部構思特別但製作低劣的恐怖片登場，《鬼幹部》（一九九一年製作，金楊樺導演，李碧華編劇，王祖賢和梁家輝主演），一開場血魔作祟，無名英雄自我犧牲伏魔，旁白道出主題：「五千年來中國從未有過眞正安定日子，血魔作祟，附於有權勢者身，歷代暴君置人民於水深火熱中，殺人無數，血流成河，歷代亦有無名戰士犧牲自己鎮魔，可惜每隔若干年，

血魔因戰亂或運動無意中被解放，破土而出。」顯然是將中國的專權暴力視作循環不息的危機，編劇李碧華只是把它蒙上超自然的神秘面紗。

「血魔因戰亂或運動無意中被解放」，當然是指任何「運動」都將演變成嚴重血腥暴力，而片子是以文化大革命「運動」爲故事骨幹，危機瀰漫着，肆意的批鬥知識份子、批鬥父母，在狂暴中血魔破土而出，附於專權的書記身上，掀起屠殺。導演生硬地把血魔作法和毛澤東掛相併在同一個鏡頭裏（三次之多），又將文革武鬥與無名英雄降魔的鏡頭交替對接，一再強調危機意識，手法笨拙，但普羅觀衆睇得明白。最後，男女主角在墳前向無名英雄獻花，都爲文革武鬥息止而抒一口氣，但突然天邊又再泛起血光，而這下一次的血魔作祟是否「六四」呢？留待觀衆思考好了。

《鬼幹部》在表現形式上是完全失敗的，它徘徊於傷痕文藝和廉價恐怖片間而失足跌個焦頭爛額，但裏面一些句子仍能代表「六四」後港人的反思，例如書記血魔上身之言：「中國人愛好和平嗎？一點都不是，中國人好鬥，我就是其中一個。」

人性與魔性（獸性）之鬥，人（性）與獸（性）鬥了幾千年，「不要讓獸性控制你的人性」，徐克監製的《妖獸都市》是一個末世的政治寓言，「九七快到，總公司很多人撤返英國，五光十色城市，過渡地方，最易混入妖獸」，這城市就充滿着危機。

《妖獸都市》（一九九二年製作，徐克和司徒慧焯編劇，日本菊地秀行原著，麥大傑導演，黎明、張學友、李嘉欣和仲代達矢合演），視覺效果甚佳，將香港淪落爲噩夢之城，「它的身體是五光十色，它的內臟就是鋼筋水泥，它，就是我們的都市，我們人類都是它軀殼的寄生動物，每日都與自己同類鬥爭，同時間又要與妖獸搏鬥。」

殘暴而野心的妖獸鬼衆道弒父元大宗，發動變形的液體妖獸進攻都市，特警阿龍和阿刑，（得助於元大宗和幻姬）大戰鬼衆道於「妖閉空間」中國銀行大廈頂上，它的政治隱喻是呼之欲出。這都市的人是落寞寡歡的、孤獨的、逃避感情的，要靠毒品「快樂」麻醉自己，於是製造危機的妖獸便有機可乘，讓「五十噸的快樂，像海水浸入都市」，淹沒人間。

人性與（妖）獸性是一線之隔，《妖獸都市》是精神分裂的，是佛洛伊德精神分析學的魔幻（Fantasy）版，是毀滅的性慾的「原我」（Id）不停侵蝕着「自我」（Ego）的人性沉淪經過。性慾與權力的微妙關係，港產片鮮有表達，徐克監製的同期作品《東方不敗》就變得很有趣了。

《東方不敗》（一九九二年製作，程小東導演，徐克、陳天璇和鄧碧燕編劇，林青霞、李連杰和李嘉欣主演），拿金庸《笑傲江湖》（戲謔文化大革命）的人物大做文章，沒有甚麼忠於原著，除了閹割暴政者（對專權政制的最刻薄諷刺）。「六四」後出現《東方不敗》，隱約

顯示電影創作人的潛意識反叛心理，對專權者的批評。更值深思者，用大美人林青霞反串男裝，演出江湖暴君東方不敗（亦掀起香港電影女星反串之熱潮），似有重重暗示：⑫

（1）在男性封建主義下，歷代暴政者都被渲染爲「淫亂無道」，君臨天下的大強姦者，如果把他閹割，說他不能「淫」，無疑就不能「暴」了，他已達強弩之末，亡無日矣。結合戲謔與毀謗的個案，著名者有指拿破崙在臨死時有迹象轉變爲女人；傳說的重要性不在於眞僞，而在於其損毀性——破滅一代梟雄的「偉大」神話。（類似的傳說，亦有指希特勒不能人道、毛澤東晚年女性化等。）

（2）美女與權力，「六四」後香港人的政治「奇想」，當發現自己夾在冷戰的中英政客之間，那些極權的面孔全屬醜惡的男人，而又操縱着大家的命運，多麼的噁心，造成價值觀和心理上的逆轉：「就算死都寧願死在貌美者手上。」

香港人性格，吃軟不吃硬，在美麗的專權者（林青霞式東方不敗變成人們的心理投射），在美麗的暴力底下，死得心甘情願，做鬼也風流。而事實上進入九十年代，港人的男性偶像不再硬朗和粗豪，那些男歌星男影星越來越脂粉氣味，越來越美得像女人了，表面上毫無危害性，而香港文化亦走向女性化。

《東方不敗》使你看得有意外驚喜，續集《風雲再

起》（一九九三年製作）卻一敗塗地，兩片故事薄弱，只在同一個主題上兜圈子，也顯示出創作者的思想執着：江湖（政治）鬥爭永恆不息，因爲人性如此。《東方不敗》一開場令狐冲已嚷着退出江湖（政治），倒是老江湖任我行點醒他：「你太不了解江湖了。江湖，只要有人，就有恩怨，有恩怨就有江湖，人就是江湖，你怎能退出？」

人在江湖（政治），人在恩怨（鬥爭），身不由己。香港人一向不談政治，只求安穩生活，但總發現自己夾在中英政權底下飽嘗被出賣、被遺棄、被壓迫、被恐嚇的滋味，其驚慌和可悲性在「六四」之前未見有電影接觸及，「六四」之後頗多電影在這方面借題發揮。其中有兩部以香港歷史爲題材的片子值得一提，就是《一九四九之劫後英雄傳》和《香港淪陷》，他們的借古喻今意圖是顯而易見的。

《一九四九之劫後英雄傳》（一九九三年製作，潘文傑導演，蕭若元和陳文強編劇，呂良偉、張衞健和鄭則仕主演），野心勃勃之作，但史詩式規模卻給頗多的滑稽小節破壞（張衞健小丑化的演繹使片子敗筆盡露），它罕有地以一九四九年大陸解放，調景嶺流亡者求生的史實爲故事，一羣國民黨軍被台灣拒諸門外，淪爲鐵嶺遺民（「鐵嶺」是指調景嶺荒蕪一片，完全缺乏生存條件），其生存之困境和危機，推展到最後的悲劇高潮：遺民不但遭台灣政府放棄，更給香港政府官員出賣，押解出邊境時，又給大陸政府的解放軍亂槍掃射，想走回頭路時，英軍的機槍

開火，進退兩難，走投無路，似乎又是近年香港人的寫照。

《香港淪陷》（一九九四年製作，錢文錡導演，陳慶嘉編劇，邱淑貞、葉玉卿、庾宗華和羅家英主演），開場由粵語片老前輩盧敦在銀幕上告訴大家，香港淪陷日軍手上，很多女人（亦有女藝人）被強姦，開展極度恐慌——大強姦者來了。以後故事就是敍述一家三姊妹如何陸續被強姦。其實，王晶監製的電影離不開強姦，《香港淪陷》這麼正經的題材也都要淪爲動物喜劇，眞慘。

當英國放棄香港之際，全市癱瘓，劫掠四起，人人陷於歇斯底里：

「英國人不幫助我們了。」

「公職人員放棄崗位，到處搶劫！」

「政府不理我們！」

「搶完又搶，市民被搶，心有不甘，亦搶起其他市民來了。」

「人搶我，我搶你，天公地道！」

爲人父親者在危機求存（羅家英演活一個大時代小人物），考慮做漢奸，因爲他在殖民地香港從來不識如何愛國：「愛國有甚麼好？你愛英國，還是愛中國？香港是中國人統治的嗎？香港是鬼佬統治呀！」既然不覺得是賣國，這漢奸就做定了。

香港人的悲哀，永遠徘徊於去愛（國）還是不去愛（國），而政治的取向，又影響社會（家庭）處境，《香

港淪陷》亦是講述危機意識底下一個家庭的崩潰：父親做漢奸，母親與日軍通姦，女兒被強姦，母親告發父親，女兒殺死母親，充滿歇斯底里。現在的景況，很多家庭逃避政治大氣壓（六四及九七）移民外地，結果在種種不可預知因素支配下，家庭解體，悲劇發生。

四

表達香港是一個危城，危機意識瀰漫，處處陷阱，人在其中無所適從，不少電影可提出討論，例如：

《勇闖天下》（一九九零年製作，李惠民導演，南燕編劇，尹揚明、吳宇森和葉童主演），父親在天安門自殺，兩兄弟逃港，但不停受富人及惡人迫害。

《女校風雲之邪教入侵》（一九九二年製作，孫仲導演，張文威編劇，周慧敏、劉青雲和黃秋生主演），少女恐懼九七，精神混亂，加入邪教。

《的士判官》（一九九三年製作，邱禮濤導演，劉言、邱禮濤和梁鴻華編劇，黃秋生、朱茵和于榮光主演），連服務社羣之的士司機都可以變成惡人之際，一個受害的小人物怒從心上起，惡向膽邊生，向的士司機大開殺戒。

《吸血鬼利王》（一九九三年製作，林慶隆導演，卓冰編劇，黃秋生、吳啓華和何家駒主演），王晶監製，必屬動物喜劇，香港的公共屋邨已淪爲地獄屠場，黑社會橫

行霸道，強姦殺人，壞事做盡。

《古惑仔之猛龍過江》（一九九六年製作，劉偉強導演，劉偉強和文雋編劇，鄭伊健、邱淑貞、陳小春和黃秋生主演），掀起了競拍古惑仔電影熱潮，越近九七香港青年越見不到未來，鋌而走險，朝生暮死，曾一度嚮往台北黑社會（參選議員，從政當權），結果幻滅。

危城電影甚多，無法盡談，但還應特別一提絕好的演員黃秋生，經常在劣片中有好表現，而且充份發揮香港人的危城心影，《的士判官》和《吸血貴利王》都演活危機下偷生的小人物，最後拿起刀（槍）作歇斯底里報復，他在《古惑仔之猛龍過江》吃幫會飯吃得久，突然內心痛苦哭起來：「十個古惑仔，九個衰到底。」（回應第一集，「做古惑仔，一隻腳踏入監房，一隻腳去會閻王。」）爲自己沒有將來而哀傷，演技頗有神來之筆。

「危城電影」，後六四期港產片的一些特殊現象，我在想，既然「特殊」，它們在影像構造、人物處理、主題運用等應否有一定的模式和特徵？只是行文草率，未能深思，不過，一些現象依然值得分析：

水月世界

危城之下，人性似水，變化莫測，正邪難分，亦導致社會崩潰。《妖獸都市》讓很多事件發生在水中，人類阿龍（黎明飾）與妖獸幻姬（李嘉欣飾）是在雨中邂逅，在雨中發生人獸之戀，後來也在雨中互相殺害。最厲害的妖

獸是液體妖獸，變幻如水，殺人於無影無形。

水代表潛意識，波動的水代表蠢蠢欲動的被禁制的慾望，《東方不敗》令狐冲（李連杰飾）動情因見美貌的東方不敗（林青霞飾）和衣浴在水中，而雌雄難分的東方不敗感到令狐冲浸在水中的下身有異，「芳心」大動，突然一尾魚兒彈出水面，很活潑的意淫場面，結合着同性戀異性戀的撲朔迷離性衝動。

水是性慾的連繫，《古惑仔之猛龍過江》，山雞（陳小春飾）殺人之後浸溫泉浴，台灣幫會大哥情婦（邱淑貞飾）解衣共浴，肉慾的引誘達成她奪權的初步陰謀。

月光如水，也象徵人性變幻。《東方不敗之風雲再起》，雪千尋（王祖賢飾）在海面力戰萬變的東洋忍者，鏡頭影像是個大月亮，雪千尋提劍在空虛刺劃，忍者現形，被「釘」在月亮上，跟着身體冒血，開始分裂，就像月缺。其實，整部《東方不敗之風雲再起》可用月亮比喻——政治專制者幻變如月，亂起風雲。

心靈之窗

眼鏡揭示眼睛後面的內心世界，《地下通道》（帶着七十年代美國B級電影的無政府主義精神）對捍衛民主的歐陽卓校長加以戲謔，諷刺他無能無助，遇事驚青，本末倒置，抹眼鏡時永遠使玻璃片脫框，後來發現斷送省港旗兵性命時，竟驚惶得把眼鏡倒轉來戴。

《妖獸都市》，惡鬥妖獸完畢，阿龍和冷面無情的隊

長（袁和平飾）都需要抹眼鏡，阿龍對隊長說：「你也許不能再做隊長了，我發現你越來越有感情！」跟着把破裂的眼鏡片甩掉，對人性也就看得更清楚。

《女校風雲之邪教入侵》正好相反，恐懼令人盲目，蒙着眼睛加入邪教，蒙着眼睛幹胡塗事，戴着面具講「眞心」話。

滲血時鐘

《妖獸都市》的時鐘可以飛出來殺人，釘回牆上時滲血，很表現主義，時間確然可以殺人，否則大家不會視九七爲大限，雖然阿龍阿刑惡鬥飛鐘時一再強調：「時間不能證明甚麼。」

時間絕對可以證明甚麼，時鐘就是人生的「限期」（Deadline），就是危機、恐懼和焦慮，令人心裏滲血。不然，《女校風雲之邪教入侵》，女學生美基（周慧敏飾）不會害怕九七，不會誤入邪教，萬劫不復。

「限期」在危城電影裏是很重要的戲劇因素，它製造危機和高潮，而且非解決不可，正如《香港淪陷》日軍心理戰術，呼籲香港市民早日解決（歸降），好趕上平安夜吃到熱騰騰的晚餐。

時鐘是催命符，時日無多了，《東方不敗之風雲再起》顧長風（于榮光飾）給東方不敗封了死穴，亡無日矣，「我每次看到日出，就更加珍惜所剩餘的生命！」也是九七的心聲。

越界風雲

危機意識觸發香港人的移民潮，「最少時間賺最多的錢，然後離開」（《妖獸都市》），這是「越界」意識。

《一九四九之劫後英雄傳》是一部「界限的通俗劇」（A Melodrama of Boundary）——生榮死哀，就由疆界決定。等待台灣接收的國軍忍辱負重，困囿調景（鐵）嶺：「國民（黨）政府有仁有義，還是無恥無能，我們拭目以待。」台灣閉門不納，界線分明，就被認爲「無恥無能」。後來，這羣鐵嶺遺民慘被夾在中英邊境間給亂槍掃射，走投無路。港人一向愛用越界意識反映政權的得失，該片是個好例子。

「界限的通俗劇」在《香港淪陷》的結局高潮淪爲惹笑的愛情抉擇，沈放（庾宗華飾）在軍車上逃出邊境，但後有追兵，而他所愛的兩個女人信弟（葉玉卿飾）和望弟（邱淑貞飾）跑着追車，他伸出一隻手，不能同時救兩人，而飛來冷槍，那隻手斷掉，哈哈……（相信是偷師自《東方不敗》令狐冲的困境——他在懸崖下墮時兩手救着兩個他愛的女人，但還可救正在愛的一個男／女人——東方不敗嗎？）

洪興基督

危機，其實引起最大的災難是信心的失落和「判別的能力」（Ability to Judge）消失。《啓示錄》告訴我們，末世最多假先知，近年的港產片出現頗多的邪教場

面，又或者妖魔不能忍受千年孤寂再度禍害人間。

正面的價值觀念都已經喪失，《古惑仔之人在江湖》拆字給「忠」「義」新解釋：「忠，把劍插心；義，我是羔羊。」

《古惑仔》片集的洪興幫不知怎地混進一個神父，似乎在學習耶穌招攬市井輩爲徒，講似是而非的道理：「耶穌是最早的江湖大佬。」間中也會武力對待某些無情無意之人，使這個非理性世界更顯得荒謬（《吸血鬼利王》的公共屋邨地獄層竟會出現少林遊方僧人），想做末世先知，談何容易。港人的虛無主義，是產生自對當今之政權的失望。

五

再回到「戲院大火」的比喻吧。

「只談風月，不談政事」一向是香港商業電影的生意經。片商礙於電檢、中英關係、海外市場等因素，不想其投資附諸流水，都避談政局，就算有感而發，也都只兜兜轉轉的接觸問題，使人很難明白其意圖。不過，當我們的電影（一向扮成後知後覺）有所思有所言時，這戲院（社會）就眞的發生大火了。

據說，英語的Crisis（危機）是來自希臘文Krisis的醫學名辭。古希臘名醫希波克拉底（Hippocrates）的理論，疾病是出自人身體的濕度失調，探測病徵要從第七天

入手，因爲這時人身內的液體匯聚爲Critical Tide（危機潮），所發的病就是Krisis（後來被解作「危機」）。

我在想，如果香港就是一個患病的身體，終於等到第七天，電影湧起的「危機潮」，我們這社會的病就眞的發出來了。

醫生說，九七過後這病會好起來，希望他不是庸醫吧。

注釋

1. 芳元，《北京局勢動盪，香港經濟受損》。《南北極》月刊，香港，1989年6月18日。
2. 《空前悲憤，空前對立》，《亞洲周刊》，1989年6月18日，香港。
3. 《明報》，1989月6月19日，香港。
4. 《明報》，1989月7月4日，香港。
5. 《明報》，1989月7月6日，香港。
6. 《星島日報》，1989月7月11日，香港。
7. 《明報》，1989月7月12日，香港。
8. 《明報》，1989月7月17日，香港。
9. 《星島日報》，1989月7月24日，香港。
10. 《成報》，1989月7月30日，香港。
11. 《「逃亡潮」勢難遏阻》，《亞洲周刊》，1989月8月13日。
12. 有關《東方不敗》男／女性錯綜複雜觀念，先由浸會大學碩士研究生黃惠賢兄提出，經相互討論，本人得益良多。

胡金銓的電影空間美學

奔跑

看胡金銓的電影，總看到他的人物在不同的鏡頭結構下不停的跑，在荒漠野嶺上跑，在竹樹森林裏跑，在頹垣敗瓦中跑，甚至在寺院裏也跑，亡命地由一個空間，突破界線，跑進另一個空間，總是跑跑跑跑……

在武俠片類型這是罕見的，因爲在武俠世界裏，俠客御劍，高來高去，飛天遁地，根本毋須亡命的亂跑。我在想，也許胡金銓的「跑」是有意用最浮淺的形體行動誘引我們進入他電影的空間美學堂奧裏吧。

跑，就跟着胡金銓跑，闖進的電影空間開始變得富象徵意義：

・客棧黑店——正邪對決的政治通俗劇舞台，粉墨登場的腐敗官僚（通常美衣華服）已經失控，肆意屠殺（《龍門客棧》），官匪勾結（《怒》），間諜火併（《迎春閣之風波》）。

・鎮邊屯堡——精神的死地，被中央政府遺忘的人間廢墟，死去的人總要纏繞着生人（《山中傳奇》），受苦的生人極想自己成爲厲鬼復仇（《俠女》）。

・邊疆關外——生死存亡的界線，象徵着自我流放，

追尋希望，投奔自由，對抗中央，時代鬥士的頑強意志（《龍門客棧》和《俠女》），或據島稱霸勾結倭寇，挑戰政府（《忠烈圖》）。

・禪林寺院——寺院下的樹林（禪林）總是殺戮戰場、人性沉淪與救贖一線之隔的考驗地（《俠女》和《空山靈雨》），而上面的寺院卻又是心靈鬥爭最激烈之所，有人沉淪，有人得道，是自我完成的最終階段（《空山靈雨》）。

胡金銓的空間處理反映他的世界觀，這是可以理解的，而實在從拍攝《龍門客棧》（一九六七）、《俠女》（一九七零）、《迎春閣之風波》（一九七三），到《忠烈圖》（一九七四）、《山中傳奇》和《空山靈雨》（一九七九），我們正經歷了最動盪、最混亂、最狂暴、最非理性的時代——文化大革命，香港大暴動，越戰升級，美蘇核武競爭，恐怖主義肆虐，學生運動演成武鬥，恐共大逃亡潮，嬉皮士迷幻運動，全球華人保衛釣魚台大示威等。一浪接一浪的排山倒海而至，使人震撼，使人手足無措，你只要是知識份子，總不能徘徊於思想的死胡同，你就得要謀求突破，從存在主義式的行動介入（《俠女》的顧省齋），到遁禪悟道式的東方精神解脫（《空山靈雨》的皈依我佛），不一而議。畢竟，這年代是自我搜索的過程，放逐於某些空間裏，從而肯定自我，完成自我，還要用老掉大牙的影評語詞形容：「透過外在的人在旅途，反映內在的心路歷程。」

寫真

我想用《俠女》顧省齋繪肖像畫（寫眞）開展胡金銓電影的空間美學。

中國美術傳統，肖像畫從不寫實主義，肖像只取其「神似」，所以是心魂的鏡子，反映自我心靈。渾沌的顧省齋在繪肖像畫的過程中認識自我，從抽離社會（初時的求生格言：「苟存性命於亂世，不求聞達於諸侯。」），到全面介入政治鬥爭（助楊慧貞抵抗東廠特務），面對時代洪流當仁不讓。

一切從東廠小頭目歐陽年找他繪肖像畫開始，顧省齋留意到他眉間的殺氣，便戰戰兢兢地對「世情」窺視：

- 先窺看東廠特務的活動
- 再探陰森的鎮遠將軍府
- 更注意到志士的秘密行藏
- 結果與俠女楊慧貞發生一夜情

肖像畫作爲「命運的手段」（Instrument of Fate）並不新穎，因早已在明朝劇作家湯顯祖的《牡丹亭》充份發揮，更成爲全劇情節的關鍵，使劇情峰廻路轉。《牡丹亭》的杜麗娘遊園時夢會書生，視爲如意郎君，豈料驚醒，頓失佳偶，竟生無可戀，日夕消瘦，唯有自畫肖像，哀嘆命運：「也有古今美女，早嫁了丈夫相愛，替他描摹畫樣；也有美人自家寫照，寄與情人。似我杜麗娘寄誰呵！」（第二十齣・寫眞）。果然絕筆而逝，後來卻有書

生柳夢梅覓得肖像畫，驚爲天人，使她起死回生，愛情得以圓夢。在此，肖像畫的功能已非寫眞（實），而是追尋理想，實踐美滿人生。

明代的木刻板畫替《牡丹亭》加強這意念，處理杜麗娘臨鏡描摹，自畫像尚未完成，因此她的自我印象模糊不清，有待以後（柳夢梅找到她）描劃完成。所以，中國肖像畫的空間美學並非靜止的、呆滯的、單獨的事物，而是激動的、活躍的、連串未可預料的動力事件，就像電影般，包括自我反省、理想的尋覓和自我的完成，以使畫裏印象由模糊變得清楚。

於是，《牡丹亭》那句「似我杜麗娘寄誰呵」簡直可圈可點，正好給肖像畫的空間美學下注腳：描模寫照並非自我的決定，而是自我的追尋。

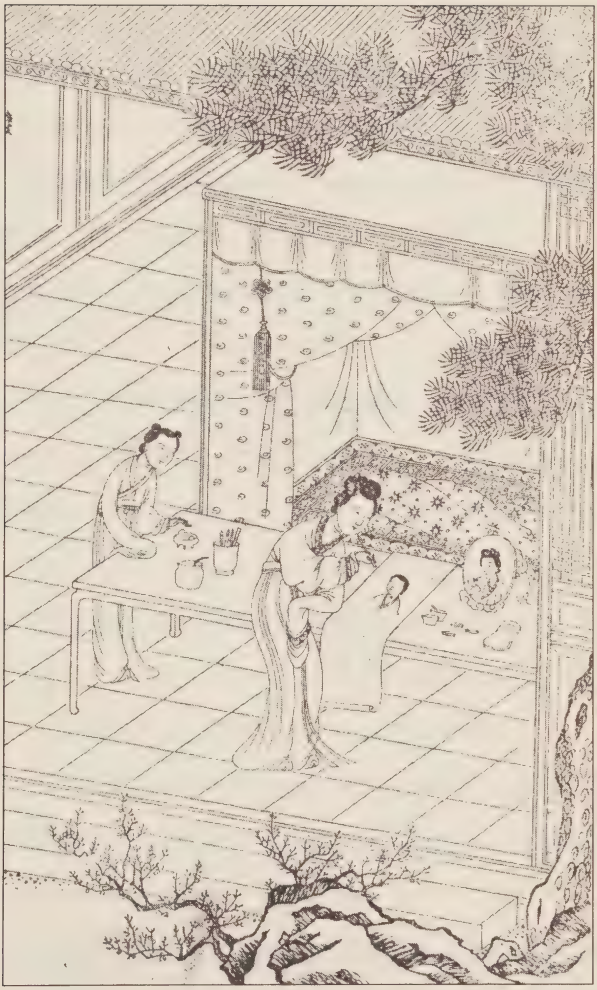
《俠女》的三次寫眞，正好是顧省齋邁向自我完成的進程：

・渾沌的顧省齋替歐陽年繪肖像，開始投入時代，牽涉世情。

・渾沌的顧省齋被迫在衙門繪畫楊慧貞作爲通緝犯的肖像時，開始明白「情同夫婦，有難同當」的眞諦，決意抗拒暴政，挑戰惡勢力。

・當顧省齋被通緝的肖像畫給到處分發時，背負兒子闖天涯的顧省齋，我們知道他已經成爲時代鬥士了。

顧省齋從貪生怕死，「苟存性命於亂世」，到勇敢地



投入時代，反擊腐敗的政權，這是沙特式存在主義的行動介入。

其實，片中除顧省齋外還有慧圓大師，都是透過「行動介入」完成自我。歐陽年看到他頭頂有佛光，本來就超凡入聖，但這慧圓堅持「貧僧俗念未盡」，重投人道主義，援救忠良，反而促成他「立地成佛」（給東廠大頭目許顯純偷襲，傷口流金血），手指西方圓寂。其實，在越戰打得最慘烈的時期，有頗多的越僧重投人間，在街頭自焚反戰。況且，不要忘記，藝術最高境界，依然是對人性的覺醒。

肖像畫的意念甚至殘存於胡金銓遺作《畫皮之陰陽法王》（一九九二），但精神與心態皆離《俠女》極遠。似乎長久的電影事業不振，人生的低潮，把大導演折磨得厲害，他認同片中尤楓「畫皮」，人不人鬼不鬼，擱在陰陽界限之間，只好用人皮畫成美女肖像，飄蕩人間，自己難過，而又嚇壞了別人。

「（王生）躡迹而窺之，見一獰鬼，面翠色，齒巉巉如鋸。鋪人皮于榻上，執彩筆而繪之；已而擲筆，舉皮，如振衣伏，披于身，遂化爲女子。」（《聊齋誌異・畫皮》）

這是對人生的諷刺。肖像畫不再是甚麼自我完成、行動實踐等，而只淪爲無目的地賴着生活的沉悶空間，充滿着自嘲，例如陰陽法王披上好色的王生的人皮，很滿意：「這身皮不錯。」立刻按着王妻行淫；又例如陰陽法王喝

罵衆鬼：「穿了人皮，要似個人。」強迫衆鬼學彈古箏。

無可否認，這是胡金銓的劣作，但晚年把自己寫眞爲面孔模糊的鬼，總有點詭異的感覺吧。

圍棋

「略觀圍棋，法於用兵。三尺之局，爲戰鬥場。」（馬融著《圍棋賦》）

圍棋，一個很特殊的空間美學。早在東漢時期，圍棋已被用來思考兵法，濃縮人間爭鬥。《三國演義》有諸葛亮《圍棋歌》：「蒼天如圓蓋，陸地似棋局，世人黑白分，往來爭榮辱。」到明朝時代，士大夫官員弈風極盛，弈棋名手常被招攬從政。

《忠烈圖》顯然是胡金銓很特殊的空間美學嘗試，他將武俠打鬥變成對弈的棋局，將圍棋的「抽象」空間與打鬥的「具象」空間互相結合，又或者以棋局縮影人間的戰局。

這是明朝嘉靖年間總兵俞大猷征伐倭寇的故事，歷史上的俞大猷「學深於易，而精於兵」，胡金銓就安排他殺倭寇如弈棋，運籌帷幄，控於指掌。

首先，「世人黑白分」，倭寇全部白衣，大猷全部藍（黑）衣。

然後，巧妙地安排一段「三尺之局爲戰鬥場」的蒙太奇。這是在電影發展到中段時出現的，俞大猷帶領部衆在

森林內佈局誘敵偷襲，鏡頭最少由三條線索交錯割接：第一線，俞大猷在林中弈圍棋，以顯示其掌握大局；第二線，倭寇陸續出現，邁向樹林；第三線，把風探子鳴笛爲號，暗示倭寇人數與方位；回到第一線，俞大猷循暗號指示，在棋盤上擺佈白子（倭寇）陣勢；回到第二線，倭寇積聚人數越多；回到第三線，笛聲急速頻密；再回到第一線，棋盤滿佈白子……如此如此，直到俞大猷在棋盤上移動黑子（部衆）突圍，一場大戰開展。

明白了棋局與戰局的關係，末段的錯綜複雜打鬥就顯出心思，胡金銓摒棄傳統武俠片單打獨鬥或以一敵衆的精神，改用圍棋對弈式的戰鬥：俞大猷在林內對決雙島島主，伍繼園對決倭寇大頭目博多津，胡金銓並不鎖定格鬥對像，永遠讓第三者襲擊前兩者，當前兩者作反擊時，第四者又現身攻擊第三者，而第五者又出現進攻第四者，連鎖打鬥，纏繞不清……就像弈者過招，封殺、逃跑、對拆、切斷、衝突、擒捕等，變化多端，殺機四伏。

《忠烈圖》可說是殘局收場，黑白子同歸於盡，而有明一代倭亂無窮——因爲很多中國海盜勾結倭寇，使禍害不絕。所以，天機算盡者只有棋局，而非政局，人性遠比「棋性」複雜。

《忠烈圖》是拍於全球華人保衛釣魚台怒吼聲中，但釣魚台的複雜問題亦非像棋局般易於掌握。圍棋的空間永不等如現實的空間，所謂「古今豪傑輩，謀略正類棋」（葉顒語），只是古今知識份子一廂情願吧了。

客棧

客棧，中國人永恒的心理纏結。

大約一九七八年，胡金銓替香港報章撰寫專欄，其中一文〈胡說中國旅店史〉寫出了「客棧恐懼症」：

「咱們中國人以農立國，安土重邊。莊稼人離不開土地。沒機會，也不願出遠門。作買賣的人，爲了謀生，離鄉背井，沒辦法。作官的人，千里迢迢只爲財，不爲了抓倆錢兒，誰也不願意去奔波……

「中國地方大，語言複雜，交通又不便，一班人都視旅行爲畏途。有句老話：『車、船、店、腳、衙，無罪也可殺。』旅行的人常常會遇見這『黑五類』，弄不好，輕則傷財惹氣，重則喪命。

「先說『店』吧！

「古時候，『店』分幾種，有高級的『士宦行台』、專爲行商的『大車店』、規模較小的『雞毛店』、謀財害命的『黑店』等等。無論哪一種都使人覺得到店裏投宿是件苦事。」

歷史地說，舉天下皆黑店乃政治使然，在廣大農民和市民不堪忍受殘酷的封建統治，官迫民反之下，接待八方客的旅店就成爲他們藏身和作反之地了，這些流氓到處亂竄，爲求生不擇手段，亦使旅店淪爲謀財害命的陷阱。

客棧縮影了江湖和政治兩層面的鬥爭，正邪對立，生死惡拼；黑店更是地獄的界限，生的進入，死的出去。胡

京奔西跑說住店之一

楔子：「胡說」中國旅店史

咱們中國人以農立國，安土重遷。莊稼人離不開土地。沒機會，也不願意出遠門。作買賣的人，為了謀生，離鄉背井，沒辦法。作官的人，千里迢迢只為財，不為了抓倆錢兒，誰也不願意去奔波。像老殘和徐霞客那類人究竟是少數。法顯、玄奘、鑑真幾位高僧，那是因為有宗教信仰，才能完成驚人的長途旅行。

記得小時候在北方，老年人對蜜月旅行這玩藝兒最不能理解，剛娶了媳婦就「滿世界一瞎跑」，這算什麼？甚至於野餐露營，北方老太太也反對：跑到荒郊野外去吃飯，風趕食，得了「噎膈」怎麼辦？風餐露宿，這不是找罪受嗎？

中國地方大，語言複雜，交通又不便，一般人都視旅行為畏途。有句老話：「車、船、店、腳、衙，無罪也可殺。」旅行的人常常會遇見這「黑五類」，弄不好，輕則傷財惹氣，重則喪命。

先說「店」吧！

古時候，「店」分幾種，有高級的「仕宦行臺」專為行商的「大車店」，規模較小的「雞毛店」、謀財害命的「黑店」等等。無論哪一種都使人覺得到店裏投宿是件苦事。所以，殷商富賈，達官顯要，出門的時候都不住「店」。

大生意人出門，路上雇保鏢護送，到站之後，住在和他有業務關係的「棧房」。設備雖然比不上現代化的「大酒店」，起碼安全可靠，前幾年，我去過香港的南北行，還有「棧房」的遺風。

有些商人到了北京，乾脆住在「窯子」裏，不但食宿方便，還有個「人兒」伺候着。前些年，有幾位寫文章的朋友，就經常住在「風化區」的旅館裏，大概也是為圖個方便。

大官旅行更好辦，啓程之前，先通知沿途的地方官「辦差」。一路上都有預備好的行館，既舒適又安全。每到一站，由官紳陪着遊山玩水，吟詩唱和，還可以順便採民風，探民隱，我看現在的各國政要也差不多了。

外官到了北京，怕御史挑眼，不敢鋪張，往往住在廟裏。像李鴻章，張之洞這些封疆大吏，到北京都住在法源寺，賢良寺這些地方，別以為住廟就得誦經打坐，其實在廟裏幹甚麼都行，中國的廟宇，很多都兼營旅館業務，現在香港有些廟還接待旅客。

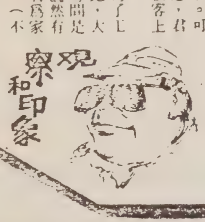
西風東漸之後，洋人在中國開設了西式的「大飯店」。像北京的六國飯店，北京飯店，天津的利順德，上海的華懋等等。住在這些「大飯店」裏的多數是洋商買辦，達官貴人，一般人住不起。就算是有錢，那裏邊洋氣太重，國人往往望洋卻步。記得小時候，家裏的人有時候帶着我去「大飯店」吃「大菜」，最喜歡吃正菜前面的「小吃」（Hors d'Oeuvres）和後邊的甜品（Dessert），最怕吃牛扒，半生不熟的一塊牛肉，還要自己切，自己撒鹽，既麻煩又沒味兒，不如涮鍋子過癮。

後來，各地出現了不少「洋為中用」式的旅館，設備是「中西合璧」，業務管理則採「土洋結合」法。「店家」放棄了傳統的老規矩，新辦法又沒建立。客人可以在旅館召妓聚賭，擺酒設宴，唱戲吊嗓子，抽大煙扎嗎啡……為所欲為。這些旅館也成了土豪劣紳，地痞流氓聚集之所，罪惡的溫床。當年的「一品香」就屬於這一類。各位不要以為這種旅館已經成了歷史的陳蹟，其實還多的很呢！

真正國人所開的旅館，恐怕是陳光甫先生創辦的「中國旅行社」各地招待所了：乾淨舒適，現代化的管理而不洋氣。台灣的大件招待所就是其中之一。至於鐵路局屬下的鐵路飯店是否完全英資，就不太清楚了。記得小時候在石家莊住過鐵路局的正太飯店，相當整潔。

現在有了「旅遊事業」這一行，對出門的人，當然方便很多。可是也不能粗心大意，君不見報上常登着旅客上當的事嗎？

這十幾年來，為了工作關係，東奔西跑，大概有四分之一的時間是在旅館渡過的。既然有那麼長的時間以店為家，總有些「店常」（不是家常）一一道來。



金銓的客棧戲精彩絕倫，《大醉俠》、《龍門客棧》、《怒》（京劇《三岔口》改編）和《迎春閣的風波》，沒其他導演拍得比他更好，更具深層意義。

首先，客棧的界限觀念，龍門客棧和迎春閣都明確地位於邊境，荒土漠地加強其孤絕感覺，三山五嶽不同來路者要靠自己的「法則」生存，特別忠良志士在此遭奸官最後追殺，非要打出客棧飛越邊界才能逃出生天，所以客棧也是毀滅與救贖的交界。客棧的門是最重要的中界線，當關上門與外界斷絕，地獄呈現眼前，困獸鬥開始，死神在冷笑。日是明爭（武功大比併），夜是暗鬥（陰謀狡計），當黑暗籠罩着客棧，開展着詭異的空間，在那裏觸覺代替了視覺，聽覺和神經系統變得超感官敏銳，而蛇蠍和噩夢正在暗角等待。

其次，客棧的面具戲，登場者都要戴上假面具，官府的人假扮行商，俠士假扮掌櫃，女俠假扮男裝，歹徒假扮店小二，人人掩飾自己眞正的身份，一碰面互相揣測對方來頭，日間的客棧大堂就是一場「化裝舞會」——跳的是「探戈」（試探來者干戈與武功），而夜間的客棧二樓睡房（從大衆空間演變入私人空間），窺秘開始，假身份的層層剝露，眞情表白，政治意圖大揭示。

還有，客棧的文化語言，既然身份隱藏和暗示，於是暗號手勢變成一種通訊系統，「隱語」變成訴說心聲的技巧和自我的刻劃，《大醉俠》以叫化歌道出丐俠遁世逃情及暗藏點化玄機：「沿門乞討吃四方，看破世態炎涼事，

高官厚祿我不想，功名富貴由它去，生平只好黃米湯，葫蘆肚裏情最長。」單獨力戰強盜的金燕子聽進耳中，只感到無比的寂寞無助，更憂慮其兄被擄不知所終，唯有孤獨地步上二樓房間，而下面的叫化歌伴隨她的寂寞心曲，隱約地包藏提示：「一點一劃長，一撇到南洋，十字對十字，日頭對月亮……」金燕子猛然醒覺，這是個「廟」字（肉參藏在廟內）。

沒錯，「廟」，亂世的心靈歸宿才對（後來的《俠女》），結果它只是另一個人間鬥獸場——由《大醉俠》的刀劍打開，《空山靈雨》的奪經承接。

寺院

《空山靈雨》，藏經閣之風波。

人間無樂土，最聖靈的地方，鬥爭卻最爲慘烈。兩幫人（地主文安對王將軍）偷竊佛寺藏經閣中珍貴的玄奘手稿《大乘起信論》（其實佛經眞正的價值在於修行，而非甚麼手稿或版本），而寺裏師兄弟爲爭未來主持權位，竟不擇手段拉攏竊賊，而垂老的現任主持發現處境失控，後繼無人，後來在充軍犯身上看到慧根，認爲人間尚有一線希望……這是胡金銓最複雜（由人物到思想）的電影，初看簡單，越看越複雜，就像跌進漩渦，越捲越深入。

由淺至深，正是中國傳統寺院的建築佈局，它的縱形發展，就是一層層的邁向心靈深處。開場的時候，胡金銓

是以人物的走動帶出寺院的層次感，地主文安率同女飛賊白狐及助手金鎖，在大師兄引領下，登山路走禪林（寺院的淺層），登山門（第二層），經庭院（第三層），過天王殿（第四層），越法堂（第五層），進大雄寶殿（寺院深層），跟着衆人在兩旁禪房安頓，而白狐和金鎖已急不及待，直闖寺院的靈性的最核心（藏經閣）。行動與地域關係，結合得天衣無縫，二十分鐘的開首戲連貫而一氣呵成，藏經閣之風波就是一場靈魂深處的鬥爭。

由簡單到複雜的建築佈局交代完畢，接着由簡單到複雜的人物關係開展，而且是由第一層人引領第二層人出現，第二層又引領第三層，纏結不清，錯綜複雜。當白狐和金鎖在藏經閣失手，靈魂沒了着落，出來時立刻迷失方向，遇上對頭王將軍與手下張誠（首次出場），對方立刻感到來者不善（「她身上掛着百合匙」張誠告訴王將軍），兩幫人暗湧衝突。在兩幫人勾心鬥角之際，又引出了老主持的無助和美女相伴的「維摩詰」物外上人的瀟洒超脫。再由主持與上人引出充軍犯邱明的無怨無恨，火中生蓮花（上人問邱明：「你痛恨害你的張誠嗎？」答曰：「不恨。」），而後來邱明爲了守衞神聖的藏經閣，痛毆了張誠。大半場戲就是一層層的人物佈局揭露，由輕到重，由簡單到複雜，增加壓迫感，但人性卻從繁至簡地得到提升，由混亂無恥的賊性（白狐與張誠）提升到解脫衆生的靈性（邱明），你悟出禪機沒有？

空山靈雨，站在朝鮮寺院內（片子拍攝於此）的繆

思，大殿的台基特別高，令你想起甚麼？而胡金銓在幻想京劇的舞台（其實《空山靈雨》是一齣上演在宗教舞台上的政治劇），京劇北派武打，對於來自北方的「超級票友」胡導演，是有着無窮的吸引，他在思考電影、舞台和北派三者的關係……在美學上言，粵劇的南派武功與京劇的北派武功不相同，在舞台上南派是方形的空間感：粗獷、強烈、火爆、硬橋硬馬；北派是圓形的空間感：腿功精、動作密、快捷圓渾、動中有靜、熱中有冷、充滿舞蹈感。於是偷經、搶經、保經等精彩武打，就成爲電影感、舞台感和舞蹈感的圓美結合體。況且，宗教是人生最終的舞台：自我沉淪就是悲劇，自我超升就是喜劇。

屯堡

屯堡，被遺忘的邊境死地。

邊境是我們中國人數千年來的心理鬱結、精神纏擾，情緒複雜，追溯最早，此乃「始皇帝情意結」。秦始皇認爲中國統一，非要在北部邊境修建萬里長城抗拒外族不可，更要在險峭的關隘設屯堡，派重兵鎮守，而長城歷朝歷代都在重修和延續，尤其有明朝一代，竟花足一百餘年修築，把人力及資源虛耗殆盡，可見始皇帝陰魂歷久不散。長城象徵民族團結和國家統一，但諷刺在於長城勞民傷財、損兵耗餉，令邊境密佈舊鬼新魂，歷代的兵變民變掀起於此，危害中央，破壞統一。但魑魅魍魎的邊境卻是

無比的神秘迷惑，充滿（死與）不死傳說，始皇帝曾親率大軍直指東海之畔，面向茫茫邊際，沉思生死之謎，決意引大軍出海覓仙山，尋找不死之藥（後來徐福數度出海，將「始皇帝情意結」落實爲政治軍事探險行動），而以後的歷代中原大亂，逃亡潮此起彼落，都相信飛越邊境可得再生。

《俠女》故事發生的地域是「靖虜屯堡」，《龍門客棧》和《迎春閣之風波》是在邊境客棧發生，《山中傳奇》的「鎮北屯堡」最慘烈，全部的人死去，淪爲鬼域。像《俠女》的朱省齋、《山中傳奇》的何雲青也是大時代的渾沌書生，自覺性很低，他爲了生活，替伽倻山海印寺抄寫剛譯好的《大手印》經書，「京師的高僧等着經書用來超渡埋骨邊關的亡魂」（和尚告訴他），但當他到達鎮北屯堡的鬼域之後，誤墮色慾羅網，無心抄經，亦差點性命不保。在這個無人地帶，只得何雲青一人，亦可以想像全片只是自我完成的一個過程，精神分析學式的自我掙扎——在原我（樂娘、崔參軍等魔孽）與超自我（番僧、經書）之間殺出血路。經歷戰場，經歷亂世，一個知識份子得到再生，這是《俠女》主題的重現。抄經（《山中傳奇》）和寫眞（《俠女》），都是理想自我的追尋。

弄斧

電影，一個再架構的空間，顯現人與人、人與事、人與地的密切關係，捕捉他們美妙的形體流動，也隱藏深沉

的心智流動，而且承繼着源遠的民族和歷史的想像。這些，我都在胡金銓的電影裏深深感染，只是大導演學問淵博，他對國家和民族的思考，千絲萬縷，不易洞悉。我輩只在班門弄斧罷了。

參考資料

1. 王婆楞，《歷代征倭文獻考》。正中書局，台北，1966。
2. 史良昭，《博弈遊戲人生》。商務印書館，香港，1992。
3. 王仁興，《中國旅館史話》。中國旅遊出版社，北京，1984。
4. 湯顯祖，《牡丹亭》。中華書局，上海，1965。
5. 王景琳，《中國古代寺院生活》。陝西人民出版社，西安，1991。
6. 蒲松齡，《聊齋志異》。人民文學出版社，北京，1989。
7. 呂松雲等，《中國古代建築辭典》。中國書店，北京，1992。
8. John Hay (Edited). *Boundaries in China*. Reakton Books. London, 1994.
9. Richard Vinograd. *Boundaries of The Self, Chinese Portraits 1600-1900*, Cambridge University Press, New York, 1992.

由港島到廣島：「界限電影」隨想錄

一

「如果人類要依賴核子武器互相威脅去維持那種所謂和平，這種『和平』又能維持多久呢？我們深深的願望，人類不會再有一次核子的災難……。」二十三年前的《廣島廿八》在片終時呼籲世界和平、人類互愛，對於當時處於自我中心封閉系統的港產片（特別粵語片），這無疑是匪夷所思。

記得當年我看《廣島廿八》，見到我們的導演龍剛帶領着所有港、台演員（蕭芳芳、李琳琳、秦祥林、關山等）努力地學習扮演日本人，努力地仿效日本文化（茶道、便當盒、紙鶴，甚至切腹），努力地代入廣島原爆者的內心世界，很覺得莫名其妙（也有點難過），日本侵華的國仇家恨難道全都忘記？還失憶到誤把自己當作日本人不成？

二十三年後今日重看《廣島廿八》，我似乎有所明白：它的出現，正反映當時港產片突破五、六十年代的封閉系統而放眼世界的意欲，標示着香港從落後的彈丸之地邁向壯觀的國際大都會的開端，更象徵着香港人的行爲思想漸趨「國際化」。（而八年後的《投奔怒海》不是見到

我們的演員很努力地學習做越南人嗎？）

電影是一種羣衆思維、羣衆視野，傳統的粵語片就是井底之蛙，從不高瞻遠望。而粵語片過於偏重狹窄的家庭倫理又是可以了解的，因爲自一九四九年大陸解放，大量人逃港避難，但見地方陌生舉目無親，唯一的情感依靠生存信念就全賴一個家庭，這觀念直到一九六五年的《春殘花未落》仍然沒變，雖然楚原的導演手法明快爽朗，充滿戲劇轉折，風格十足洋化，但處理到女釋囚（南紅）不容於「德高望重」的家庭以致顛沛流離，視野還是相當保守：唯一的快樂泉源就只有家庭，片終時小女兒用繩子綁着媽媽不再讓她離去，明確地將家庭束縛提升爲最重要的生存目標。

不過，諷刺的地方在於粵語片去到末期時刻（一九六七年前後），大家才好像在迷夢中驚醒，從自閉中突破，頗有「人之將死，性情大變」之慨。原因實在很複雜，絕對是生理／心理／社會／經濟／文化／政治的關係。例如城市邁向國際化、外來電影文化衝擊、大暴動掀起移民潮、新生代熱衷外國文化、美蘇冷戰間諜活躍香港、學生運動等，個人的命運與世界相連較大，與家庭相連較小。

只要翻閱當時報紙刊登的粵語片廣告，這種放眼世界的國際化電影思維已活躍紙上，甚麼「國際水平，粵片佳作」的宣傳語比比皆是，尤其標榜香港占士邦的電影更是最佳的「國際拼盤」，努力地學習者衆：

「空手道，柔術，精彩百出。」（《黑殺星》）；

「空手道，較剪腳，眞巴閉！」（《女黑俠木蘭花》）；「空手道大顯身手，萬能衣無所不能。」（《白天鵝》）；「夠辣本地薑，粉香！肉艷！」（《金骷髏》）；「壓倒鐵金剛，叻過占士邦。」（《勇特務智破女間諜》）；「占士邦唔係嗰皮，黃飛鴻當佢第九。」（《女金剛》）

空手道好打過中國功夫，連地頭蟲黃飛鴻也岌岌可危，氣得大動眞火。但見《黃飛鴻虎爪會羣英》的宣傳：「占士邦唔係嗰皮，獨行俠行埋一邊！」

但傳統的武館早已給空手道館、跆拳道館、柔道館重重圍困，險象橫生，要不是七十年代初李小龍回來助拳，再沒人肯學中國功夫了。而李小龍的「新義和拳」精神所以能夠充份發揮，也全靠向外（國際）發展——打遍世界各地各民族而無敵手，使大家看到羅馬鬥獸場上外國人受創於我們中國人手上，「眼界」大開也。

保衞世界和平，香港特工勇救地球，這種嶄新的觀念出現，乃粵語片前所未有的胸懷。《金手鎗》（蔣偉光導演，一九六六），「和平之神」教授發明能使泥土增產百倍農作物的肥田料，令未來世界豐衣足食，不再有侵略戰爭，但給惡黨綁架，香港特工大破紅圈黨，維護國際和平。《金鈕扣》（蔣偉光導演，一九六六），教授發明毀滅人類的毒氣彈及解藥「綠色聖母淚」，而魔鬼黨擄人奪彈，使世界危於一旦，香港特工又要出動大破魔鬼黨，勇救全人類。《女黑俠威震地獄門》（羅熾導演，一九六

七），日本間諜侵入香港，追尋戰時埋於黑地獄的寶藏，女黑俠與香港警察聯手殲諜。《黑野貓霸海揚威》（蔣偉光導演，一九六七），國際毒梟聚港結盟，高呼「我們必勝」口號（有其政治暗示性），而毒蠍黨野心勃勃，欲「一黨專政」毒海揚威，結果敵不過黑野貓（此貓更能歌擅舞，邁向世界，大跳西班牙熱舞，高歌「到西班牙，美景秀麗映朝霞，Senorita……浪漫似火樣熱……」）。《金骷髏》（蔣偉光導演，一九六七），教授發明海水化淡，解決世界旱災，結果落入金骷髏黨魔爪，香港特工與國際間諜聯手勇破金骷髏。

廉價的土製邦片，當然有其可笑之處，但不失文化層面上的意義，我們的電影思維和電影觸覺開始從狹窄的小島伸延出去了。

女飛賊（蒙面黑衣，高來高去，武功高強，鋤強扶弱），傳統粵語片的最煞食人物，也要從深閨走向世界。在過去，她們很多時都表現得像鄰家的小女孩——日間是父母親的乖乖女，夜間卻是奸商惡黨聞聲色變的女殺手，家庭是她們的溫牀，亦是其義舉的原動力——劫富濟貧，夜間把盜得的不義之財放進貧苦者家中（《黑玫瑰》、《女賊金絲貓》等）。

楚原的新舊版女飛賊，《黑玫瑰》（一九六五）和《鑽石大劫案》（一九六七）最值得比較，因爲兩片只相隔兩年，但看出創作者態度的轉變。黑玫瑰有一個豪華的家，很滿足於夜間扮演聖尼古拉斯的角色（即傳說中的

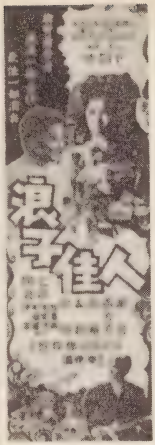
「聖誕老人」，夜裏送錢到窮人家中），認爲只要改善家庭，社會可以得救。但《鑽石大劫案》則徹底拋掉家庭的包袱，首先鑽石女賊的高科技偷竊手法令飛簷走壁的黑玫瑰顯得大爲落伍；其次打劫不爲窮人，只爲滿足愛鑽石如命的父親私慾；再其次她可以爲愛情而反抗父親（家庭）；而片終時父女分手各奔前程，做父親的率領其高科技偷竊班底乘坐飛機往世界其他角落做案了（橋段來自歐美時興的神偷盜寶電影）；你可以看到個人如何逐步擺脫家庭界限，突破小島，海闊天空……

其實，自家（島）界限脫繭而出，談何容易。傳統香港電影（尤其粵語片）以人倫爲界限，觀念根深蒂固，很難動搖，過去的愛情倫理劇最愛描寫男女婚姻幸福受制於「門登戶對」，而苦命女子「一入侯門深似海」，淪於亂者遭家法懲治「閉門思過」，神志瘋狂；罪孽深重者還要到廟裏捐獻門檻（魯迅筆下祥林嫂）——精神道德的極度規限（《後漢書・馬融傳》：「以禮爲界」）。

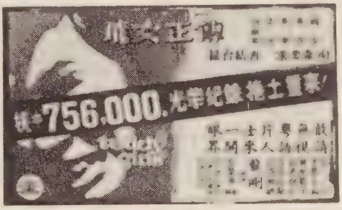
二

傳統粵語片就是「界限電影」。

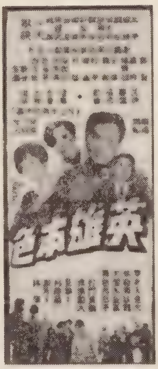
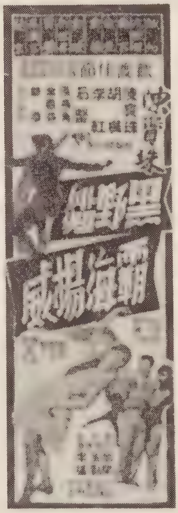
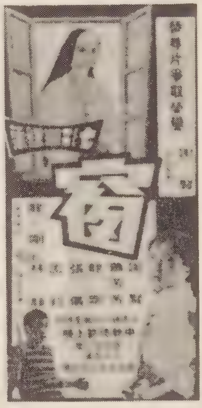
六十年代最重要的兩個粵語片導演，雖然屬於新思潮人物，仍給界限纏擾，心靈掙扎。香港工業起飛，要走向國際化，新生代不甘於界限的困囿，但心理準備仍然未足夠。而龍剛的作品就是在「順膺界限」和「超越界限」之

今天獻映

浪子佳人

智破女間諜


756,000

今天公映


英雄本色

覇海揚威

窗

間徘徊失足，把自己的戲劇情緒拉得很緊很硬，心驚肉跳，看得你很不舒服。《英雄本色》（一九六七），最硬繃繃的界限電影，釋囚（謝賢）不敢回家，因爲母親（家）給他劃界閉門不納：「你一踏入家門就即刻有事發生！」沒有家亦沒有島，他甫踏入任何家門（先是賣粥罕記，繼是跛子乞丐），世人就家破人亡。家（島）不容人，爲何不遠走高飛？

所以，楚原的《春殘花未落》灑脫得多，同是釋囚的故事，同是不容於門限，但風格清麗，更敢於離島（家）而去——遠赴南洋（雖然最終還是給至愛的女兒束縛在家），而其表現足以令《英雄本色》淪於過度拘謹和無意義的愁苦了。

龍剛的《窗》（一九六八）更加泥足深陷，當逃避警察追捕的浪子（謝賢）甫踏入盲女（蕭芳芳）門限，自覺地背負起贖罪的十字架，難以自拔。越界，對於龍剛一點都不浪漫，毫不瀟灑。《飛女正傳》（一九六九）就是痛苦的越界過程，飛女們由飛越女童院那一刻便走上了死路。還有《昨天今天明天》（一九七一），香港爆發瘟疫，存在主義式的無路可通，小島已面臨大限。其實，在這時刻我們的島才開始繁榮，無必要視爲死路。

相比之下，界限在其時的土製占士邦片裏別有洞天，活潑風趣。例如惡黨巢穴機關重重（《女黑俠威震地獄門》由埃及金字塔建築師根據五行方位建造地獄門），鐵門上升，迎面所見是巨型毒蠍或骷髏標記，古怪刑具

（《金骷髏》有個人肉烙餅機），異想天開，繼而展開的生死打鬥就淪爲兒戲雜耍了。《金鈕扣》更加好笑，美女們要半裸躺在牀上才可通過秘密機關進入男首領界限（很笨拙的性交念意）。

傳統嚴肅的界限觀念已淪爲玩樂笑話；很可惜，粵語片不久就死亡了。

好了，再回到《廣島廿八》。由港島到廣島，由家想到世界，龍剛似乎想過很多，但精神緊張情緒糾纏一如昨日，還努力實證人生無路可通——就算逃離香港依然徒勞無功，因爲命運給人劃上最無情的界限。

唉，回想二十三年前我們這戰後新生代，感情豐富，浪漫不羈，永不自閉，一方面認同中國，一方面加入國際學生運動大軍（七二年保釣是全球華人學生大聯盟），一方面流浪異域追尋理想。我們投身新興的電視媒介，建立開放系統的新香港人文化身份，幾年後香港電影新浪潮掀起……。

傷心淚，灑不了前塵影事

——論《南海十三郎》

文章富貴俱煩惱　虛渺人間浪結緣

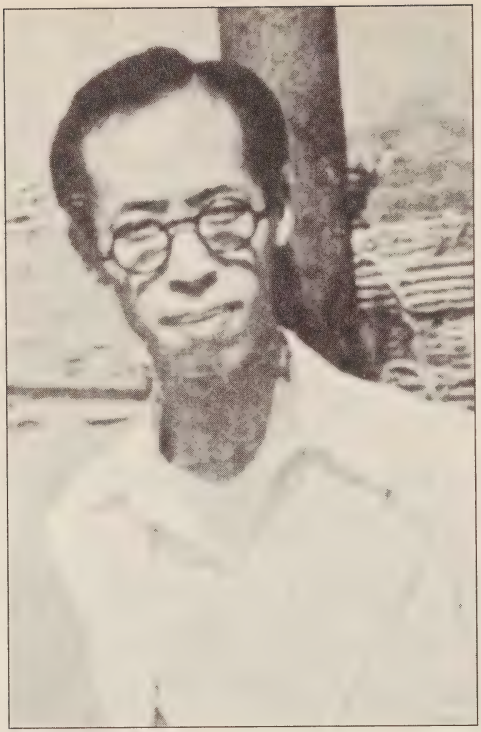
宦海尊榮如一夢　如今豪氣已非存

——南海十三郎

杜國威寫南海十三郎，一個八十年代「通俗劇之王」（King of Melodrama）寫一個三十年代「通俗劇之王」，自嘲自憐自愛，絕非「一個潦倒編劇講另一個潦倒編劇的故事」這麼簡單，而是充份利用悲喜結合的通俗劇特性、善惡誓不兩立的通俗劇處理衝突手法，發揮受苦神聖化的通俗劇精神，道出個人處於大時代亂世的盲目、無奈和矛盾，尤其你是有才華的藝術家，你會感到更加痛苦。

盛行於二、三十年代省港澳的粵劇（俗稱「大戲」），題材偏狹，離不開才子佳人離愁別恨、奸臣禍國忠良遇害、俠客鋤奸復仇的典型鴛鴦蝴蝶派陳腔濫調，而廣大觀衆亦樂此不疲。

其實，當時與進步的五四文學及新文化運動唱反調的，正是這股強勁的同命鳥可憐蟲的通俗劇文藝潮（甚至有作家回復綺麗的駢文創作），亦反映中國處於革命與復



南海十三郎江譽球

辟、內憂與外患、水深火熱的困局，一般老百姓需要逃避現實、麻醉自我了。

癡情的南海十三郎（「在香港大學習醫時，爲了追求他傾心的亞莉，連學業也不顧，追到上海」①），寫他的癡情故事《心聲淚影》（主題曲《寒江釣雪》辭藻哀艷，滿紙皆「淚」、「恨」、「愁」、「傷」、「病」、「怨」、「情」等字②），很適合病酒傷時的集體心態，也就大受歡迎，走向成名之路。

可惜，從一九三零年起，粵劇受到新興的電影（尤其土產神怪武俠片和魔幻特技西片）沉重打擊，一蹶不振，被迫求變，紛紛加添蟹美人、猩猩怪獸、香艷暴露場面，於是由通俗劇淪落爲（色情神魔）怪誕劇，而南海十三郎容許癡情煽情，卻忍受不了色慾獸性，無疑是時代對他的諷刺，時代比他更瘋狂。

其實政治愈混亂，大家愈需要麻醉性的鴉片，通常到此時刻總會有敏感的藝術家臨崖勒馬，發出警號，結果十三郎背叛了他的觀衆，自編一齣曠世奇才慘遭奸險俗世迫害的通俗劇。

很明顯，杜國威也是在寫香港後殖民地過渡時期自己的困境，差一點淹末於人心惶亂、逃避主義、搶錢至上的集體情緒之中（他曾放棄教書，專職編劇，快屈死於不仁不義的電影界），認同南海十三郎的受苦，幻想自己作爲編劇家之死，獲得精神上的救贖。

《南海十三郎》作爲舞台劇比作爲電影，較有明顯的

結構和特出的主題，它是由時下歐美流行的「兩幕劇」（2－Act Play）組成，兩幕劇的優點在於不過度經營戲劇高潮，較集中開展人物處境和主旨，兩幕首尾回應，扣人心弦。

第一幕結束於十三郎的怒吼：「我冇癲！癲嘅係你哋，你哋成班都癲嘅喪嘅！做戲即係做人，戲要啓示人生一條正確路，我編嘅戲通通都導人向善，教人有始終頂天立地。任惜花！任惜花你編乜嘢戲？多你幾個咁嘅人，中國仲有乜前途，中國仲有乜希望？」③

第二幕我們見到他被不同版本的「任惜花」迫害，俗世難容傲骨才情，結束於警隊督察的慨嘆：「佢打九九九報警話唔見咗對鞋！……佢話佢左腳隻鞋俾毛澤東偷咗，右腳隻鞋俾蔣介石偷咗，所以冇路可行喎！」④

香港俗語「冇路行」即是「沒生存機會」，失鞋的比喻是相當巧妙：中國幾十年的動亂時代只留下死路一條。電影版本投鼠忌器，改爲鞋子被日本人及英國人偷去，意義全非，原劇對九七回歸的心理鬱結也給清洗得蕩然無存。

「失鞋」，自我的反映。還有「洗心」，十三郎堅持不洗澡，認爲喝一口水洗心便可，「做人最緊要個心乾淨」，自我的內省。再而「半邊眼鏡」，十三郎的眼鏡在重遇舊戀人時被踐破，仍繼續戴着，「做人毋須睇得咁清楚……樣樣嘢睇到咁眞，好痛苦㗎」，眼睛是心靈的外延，半邊眼鏡看天下，自我對現實的反思。最後「雪山白

鳳凰」，一張白紙在講古祥和十三郎眼中卻是雪山白鳳凰的精彩奇畫，這是一面鏡子令天才與白痴互爲反映，令現實與瘋狂一線之隔。

電影版的《南海十三郎》較舞台版有更精密的「鏡子結構」，反映性也就更強烈。

「鏡子結構」（Mirror Construction），是電影理論家Christian Metz分析費尼里名作《八部半》時提出，「片中影像都是雙重的鏡子，互相反映」⑤，用戲中戲反映意大利影業百怪圖，用片中茫然失措的導演反映費尼里作爲導演的困惑，用電影反映回憶，用回憶又反映夢想，於是影像變成一重重自省的鏡子。後來Dale Wasserman的舞台劇（及電影）《武士英魂》（*Man of La Mancha*），也用「鏡子結構」處理西班牙作家賽維堤斯在獄中編寫及排演唐吉柯德追尋夢想的「奇遇」，亦反映賽維堤斯所處身的黑暗政治。

電影版《南海十三郎》也擺鏡子陣，由廟街講古祥（有十三郎狂妄的影子）講述十三郎，十三郎的遭遇反映出不仁不義的俗世比他更失常（「失鞋」、「洗心」、「半邊眼鏡」都有鏡子作用）；再由督察回憶十三郎凍死街頭，遺下「雪山白鳳凰」的白紙——瘋人與聖人、理智與癲狂都是一個鏡子的兩面；講古祥的「一個潦倒編劇講另一個潦倒編劇」完畢，匆匆上路，街頭瘋癲漢多着——會否有十三郎的寫照，赫然遇見一個貌似十三郎的藝術青年（同樣由謝君豪飾演），驚異於十三郎影子得以延續。

而這一重一重的鏡子最終是反映九七前香港社會的紛亂，大家都失去心靈，反映電影界演藝界的冷酷無良，文化藝術工作者的理想破滅，而最終的最終是反映杜國威作爲編劇的辛酸。

不過，鏡子結構給通俗劇的老調削弱，而電影版的《南海十三郎》用最傳統的中國通俗劇講古（說書）方式，開展故事，讓講古佬（說書人）在榕樹頭當衆講古，委實老掉大牙，編導還要安排聽衆偶爾發出很不自然的反應：

（甲）「講古祥，十三郎究竟有冇癩？」

（乙）「我就話佢係假癩！」

（丙）「我話唔係，佢有時癩，有時扮癩！」

（講古祥）「總之，佢係一個天才！」

很刻意，也很不必要的對白，直接殺害觀衆的獨立思考能力。

其實，整部電影都由對白和旁述帶動，使畫面成爲被動和附庸。電影的特質，應該透過畫面去呈現（Showing），此時無聲勝有聲，而非一切訴諸說話（Telling），講個不休，這是舞台劇形式支配下的電影取向。

還有一個通俗劇的流病，就是把「正邪對立」處理得過於平面化和簡單化：惡勢力無所不在，正義之士受盡折磨。十三郎所面對的演藝界全都是不仁不義：薛覺先對頭馬師曾（粵劇史上有「薛馬之爭」）是可憎的；十三郎在勞軍時不值任惜花賣弄色情，反而被軍方驅逐（明顯影射

專製作神怪香艷粵劇的任護花）；戰後因拒編猩猩美女劇與班主衝突（影射偏愛猩猩王蟹美人的李少芸）；後來又因劇本被亂改與電影導演鬧翻，被痛毆一頓。

其實，劇中的「貶馬揚薛」是不公平的，馬師曾不但能演，也能編，對粵劇改革貢獻甚多，例如當年把京劇《四進士》改編粵劇《審死官》，堅持要將宋世傑這狀師加添喜劇感，認爲能加強諷刺性，比原劇硬綳綳的角色人性化得多，直接影響九十年代周星馳再拍《審死官》，其對人物演繹方法乃同出一轍。

粵劇爲了掙扎求存，吸納了當時荷里活電影所流行的神魔奇幻情節，如神燈、飛毡、飛馬、大猩猩等，現在重看李少芸和任護花的粵劇電影，可作文化研究課題。況且，任護花的才藝不弱，他的《牛精良》和《中國殺人王》小說集，都是香港五十年代通俗文學的奇葩。

我總覺得偉大的藝術家應該對敵意的時代把持着變通與突擊的創作態度，而非葬身亂世。希臘喜劇大師亞里斯托芬（Aristophanes，公元前四五零至三八五年），在時代只崇尚悲劇情操的環境下掙扎着創作，他甚至在舞台上加插艷舞（有說他是「脫衣舞鼻祖」），把自己作品淪爲怪誕劇（又稱「動物喜劇」，Animal Comedy），諷刺亂世希臘人性沉淪，也反映作者掙扎着追尋烏托邦，結果其傑作留傳後世，更成爲西方喜劇的一代宗師。而這個南海十三郎的倒轉版本，其實更值得大家參考。

注釋

1. 江獻珠，《蘭齋舊事與南海十三郎》，香港：萬里書店，1998，20頁。
2. 同上，127－128頁。
3. 杜國威，《南海十三郎》，香港：次文化堂，1995，87－88頁。
4. 同上，154頁。
5. Peter Bondanella (edited). *Federico Fellini*, London. Oxford University Press, 1978, p.130.

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

作者簡介

吳昊　香港浸會大學電影電視系系主任／副教授，一直是個電視工作者，平生最喜愛是電影，但又愛收藏舊文化遺物及研究香港史料。

著作有：《俗文化語言》（Ⅰ）（Ⅱ）、《香港老花鏡》、《香港電影民俗學》、《都會摩登》、《香港電影類型論》等。

漫畫文化

1.《三個小豆丁》(1~4冊)	作者：杜　琛	每冊定價：$18
2.《八開本》	作者：利志達	定價：$38
3.《寶兒貓闖歐洲》	作者：保　捷	定價：$18
4.《寶兒貓遊日本》	作者：保　捷	定價：$20
5.《寶兒貓加拿大之旅》	作者：保　捷	定價：$35
6.《細數漫畫風雲人物》	作者：原秋白	定價：$30
7.《連環圖語言》	作者：袁建滔	定價：$48
8.《大自在——佛法不可說》	作者：寧采臣、好小子	定價：$35
9.《小自在——佛法心中留》	作者：寧采臣、好小子	定價：$42
10.《黑俠之大戰新聞大王》	原著：彭志銘　編寫：利國棟	定價：$45
11.《黑俠之豹影》	原著：彭志銘　編寫：利國棟	定價：$45
12.《刺秦》	作者：利志達	定價：$80
13.《七情上面・中港台一百政治人物漫像》	作者：尊　子	定價：$120
14.《漫画毛澤東傳》	編繪：子上人	定價：$45
15.《龍珠的秘密》	譯者：張慧萍	定價：$35
16.《黑俠傳奇》	原著：彭志銘　繪畫：利志達	定價：$45
17.《乜議員正傳》	作者：尊　子	定價：$180

傳記文化

1.《一代藝人——任白戲曲藝術畫册》	編輯：盧子英	定價：$220
2.《彩色青春——影迷公主陳寶珠畫册》	編輯　盧子英	定價　$220
3.《舞台春秋》	作者：蕭　笙	定價：$42
4.《毛澤東經典海報畫册》	編輯：張忠尤	定價：$600
5.《李小龍紀念品收藏畫册》	編輯：吳育樞、黃耀強	定價：$280

影像文化

1.《香港電影民俗學》	作者：吳　昊	定價：$60
2.《分解主流電影》	作者：卓伯棠	定價：$55
3.《觀逆集・香港電影篇》	作者：李焯桃	定價：$60

4.《觀逆集・中外電影篇》	作者：李焯桃	定價：$60
5.《電影文化、理論和批判》	作者：史文鴻	定價：$70
6.《林年同論文集》	編輯：盧偉力、黃淑嫻	定價：$100
7.《淋漓影像館・拋磚篇》	作者：李焯桃	定價：$70
8.《淋漓影像館・引玉篇》	作者：李焯桃	定價：$70
9.《香港電影史話・卷一》	作者　余慕雲	定價　$50
10.《我們如此過渡》	編輯：鍾慧儀等	定價　$80
11.《香港電影史話・卷二》	作者　余慕雲	定價：$50
12.《亂世電影研究》	作者　吳　昊	定價：$70

急笑文化

1.《葷笑話小子》	作者：史亦書	定價：$25
2.《李大頭私人醫生回憶錄》	作者：沙漠英雄	定價　$55
3.《完全搞笑手册》（第九版）	作者：黎文卓	定價：$70

次文化堂

讀者服務卡

謝謝您購買次文化堂的書，請您詳細填寫本卡各欄寄回給我們，以便我們有為您服務的機會。

您購買的書名：亂世電影研究

購買地點：.....區.....書店

您習慣以何種方式購書？

□①逛書店 □②郵購 □③電話訂購 □④傳真訂購

□⑤團體訂購 □⑥銷售人員推薦 □⑦其他_____

您從哪裏得知本書消息？

□①逛書店 □②報紙廣告 □③親友介紹 □④廣告信函

□⑤廣播節目 □⑥書刊 □⑦書評推薦 □⑧其他_____

姓名：_____ 年齡：_____

性別：□男 □女 婚姻：□已婚 □單身

地址：_____

職業：_____

教育程度：□①小學 □②中學 □③大專或以上

您對本書的意見：_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____（可另紙書寫）

地址：九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室

次文化堂編輯室收

＊ 凡來信者，可獲本社禮品答謝。

＊ 請勿撕毀此書，煩用影印本寄來。

- 何謂「亂世電影」？其敘事方法、主題特色怎樣？
- 香港曾是間諜之都？如何閱讀抗戰時期香港拍攝的電影？
- 「喜劇」的發展歷程是如何的？其美學結構及原理怎樣？誰是真正的「喜劇之王」？
- 香港電影患了「歷史癡呆症」？有挽救的方法嗎？
- 香港的三級電影曾一度氾濫，當中反映了些甚麼社會現象？
- 「六四」帶給香港電影怎樣的危機意識？
- 甚麼是「鏡子結構」？如何以此解讀電影《南海十三郎》？

以實例加理論，有條不亂地解構亂世電影

次文化
影像文化
時代見証
SCB 283 $70
ISBN : 962•7420•08•5
Printed in Hong Kong
9 789627 420170 00700
封面設計：原秋白
製作：美專設計